

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

AVRIL 1933

---

*A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140*

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII<sup>e</sup>)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein. C'était, depuis 1923, un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.



---

# SOMMAIRE

---

Courrier de l'art antique, par <i>M. Charles PICARD</i> , membre de l'Institut.	193
Les nielleurs du Quattrocento et Maso Finiguerra, par <i>M. André BLUM</i> .	214
La donation de Croÿ, par <i>M<sup>me</sup> Clotilde BRIÈRE-MISME</i> .....	231
Bibliographie.....	250

## HORS TEXTE :

- MOSAÏQUE DIONYSIAQUE*. Délos. Maison des Masques. Phototypie.  
*MASO FINIGUERRA*. Dessin sur parchemin au lavis et à la plume. Collection de M. le baron Edmond de Rothschild. Phototypie.

---

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,  
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

---

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

---

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
{ Autres Pays.....	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),  
les planches sont tirées sur madagascar  
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
{ Autres Pays.....	340 fr.

---

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR  
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

---

# LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (VIII<sup>e</sup>)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V<sup>e</sup>)

## L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

### DERNIER PARU

## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN  
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

### DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

### EN COURS D'IMPRESSION

**Chardin,** par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

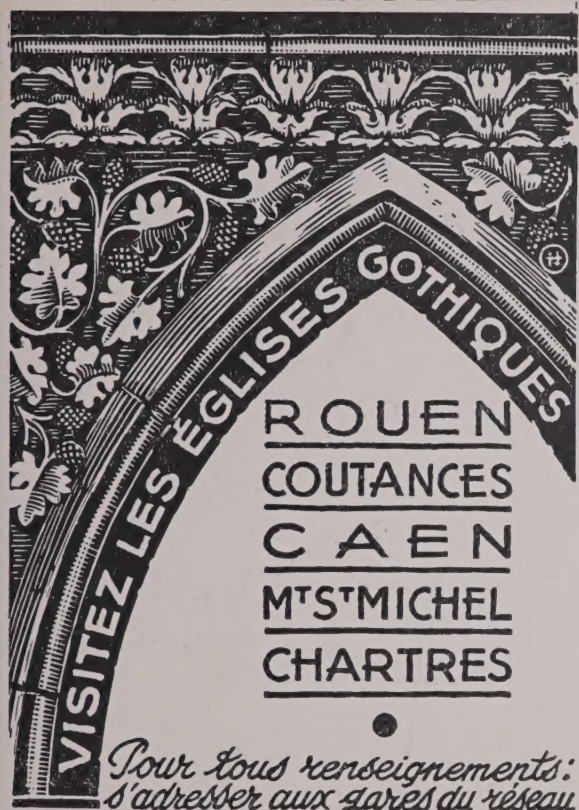
Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

### EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.  
DEGAS, BERTHE MORISOT



# CHEMINS DE FER DE L'ETAT



**VISITEZ LES ÉGLISES GOTHIQUES**

**ROUEN**  
**COUTANCES**  
**CAEN**  
**M<sup>T</sup>S<sup>T</sup>MICHEL**  
**CHARTRES**

*Pour tous renseignements:  
s'adresser aux gares du réseau*

## CHEMINS DE FER P. L. M.

### Billets d'aller et retour à prix réduits pour Rome et Milan

Un voyage en Italie vous tente : Rome et Milan, en particulier, vous attirent. Pourquoi ne profiteriez-vous pas des billets d'aller et retour à prix réduits, délivrés dans les principales gares des grands réseaux français, à l'occasion des Foires ou Expositions qui se tiendront dans ces deux villes. Ces billets, valables 30 jours, comportent une réduction de 30 % sur les prix du parcours à effectuer en France. Une réduction est également consentie sur le trajet italien.

Vous pouvez vous procurer les billets pour Rome dès à présent et jusqu'au 19 avril, les billets pour Milan du 5 au 25 avril.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous renseigner auprès des gares.

### Les billets d'aller et retour de famille permettent de se déplacer à bon compte

Les vacances de Pâques approchent.... Vous désirez vous déplacer avec votre famille, mais vous craignez d'être entraîné à une trop grosse dépense. Nous vous signalons que vous pouvez voyager à bon compte grâce aux billets d'aller et retour de famille.

Ces billets, valables 33 jours, comportent une réduction de 25 % pour la 2<sup>e</sup> personne, de 50 % pour la 3<sup>e</sup> personne et de 75 % pour chacune des suivantes. Une réduction supplémentaire est consentie si le parcours aller et retour dépasse 400 kms.

Tout compte fait, une famille de 6 personnes paie en 3<sup>e</sup> classe, pour 1.200 kms. aller et retour, 595 frs, au lieu de 1.430 frs au tarif ordinaire ; la réduction dépasse donc 50 %, ce qui revient à dire que sur 6 personnes, 3 sont transportées gratuitement. Au surplus, si pendant la villégiature le chef de famille désire revenir de temps à autre à sa résidence pour y surveiller ses affaires, il peut voyager à demi-tarif.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous renseigner auprès des gares.

## CHEMINS DE FER DU NORD

### PARIS-NORD A LONDRES

#### 1<sup>o</sup> SERVICE DE JOUR

##### *Via Calais-Douvres :*

Traversée maritime la plus courte. Service de luxe « Flèche d'or » en correspondance avec le paquebot « Canterbury », mettant Londres à 6 h. 40 de Paris.

##### *Via Boulogne-Folkestone :*

Service quotidien avec l'Angleterre. Voie très fréquentée par les touristes venant passer le week-end sur les plages françaises.

#### 2<sup>o</sup> SERVICE DE NUIT

##### *Via Dunkerque-Folkestone :*

Service journalier sur l'Angleterre, via Folkestone. Ce service permet d'arriver le matin à Paris ou à Londres et d'en repartir le soir.

1. Sauf la nuit du samedi au dimanche au départ de Dunkerque et la nuit du dimanche au lundi au départ de Folkestone.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

### ALGER

à 38 h. 1/2 de Paris

PAR

### PORT-VENDRES

La voie la plus rapide entre Paris et Alger est celle de Paris-Quai-d'Orsay-Toulouse-Port-Vendres.

La traversée est assurée en 22 heures par le rapide et confortable paquebot « El Kantara » de la Compagnie de Navigation-Mixte : ce paquebot moderne est pourvu des dispositifs de sécurité les plus perfectionnés.

Dans le sens France-Algérie, il correspond à un train-paquebot partant de Paris-Quai d'Orsay les dimanches et jeudis soirs à 17 h. 21 (toutes classes, couchettes de 1<sup>re</sup> classe et wagon-restaurant) ; l'arrivée à Alger a lieu le surlendemain matin à 8 h. (Durée totale du voyage 38 heures 1/2.)

C'est non seulement la voie la plus courte, mais celle qui traverse les eaux les mieux abritées ; c'est la seule avec transbordement direct des passagers et de leurs bagages du train au paquebot, sur le quai même d'embarquement.



*LES BEAUX-ARTS*

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII<sup>e</sup>

*En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V<sup>e</sup>*

**L'ART FRANÇAIS**

*Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN*

**MANET**

*INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT*

*CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN*

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

**480 phototypies**

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste  
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4° raisin (25 × 32), chacun de 220 pages,  
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

**Prix : 750 francs**

---

LES COMMANDES SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V<sup>e</sup>



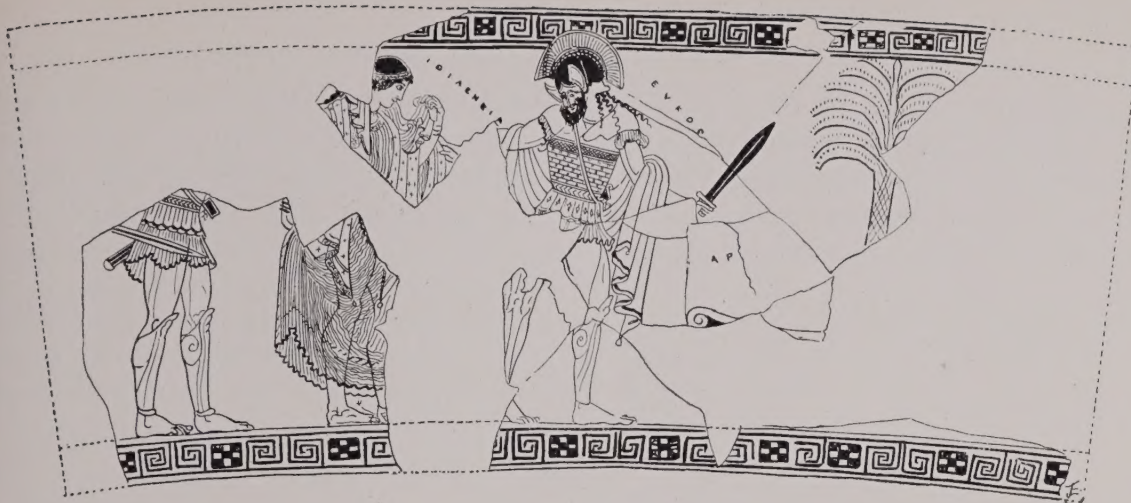


FIG. 1.

APPRÊTS DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE, SUR UN LÉCYTHE A FOND CLAIR DU HIÉRON DE DÉMÈTER, à Sélinonte (Gaggera).

## COURRIER DE L'ART ANTIQUE

Τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.

Dédicace d'Eutélidas et Chrysothémis  
à Olympie : Pausanias, VI, 10, 4.

LE dernier *Courrier* qu'aura composé, pour cette revue, le regretté Salomon Reinach, a paru en avril 1932. Depuis 1886, chaque printemps —, et plus de quarante fois, comme l'on voit — le même maître de l'archéologie classique avait, à cette place, régulièrement signalé aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, les conquêtes et renouvellements de sa science, présentant, dès leur apparition, ce qu'il a appelé lui-même un jour les *Monuments nouveaux de l'art antique* : c'est sous ce titre, on le sait, qu'il a groupé en 1924, pour les dédier à la mémoire de son maître et ami Collignon, ses chroniques annuelles<sup>1</sup>. Il n'a pas fallu moins que la guerre et la mort pour interrompre — hélas ! définitivement, désormais — cette prestigieuse continuité de l'action d'un savant dont l'énergie égalait la curiosité.

Grâce à une telle somme de labeur — qui n'excluait pas l'agrément d'une causerie de bon ton — Salomon Reinach a laissé à ses lecteurs — tous ceux qu'intéressent les arts — un tableau d'une vivante ampleur de tout l'effort historique

1. Deux tomes avec indices et tables; dix-huit *Courriers* forment le 1<sup>er</sup> (1886-1906) ; au second volume sont recueillis les nos 19 à 28 (1910-1929), avec l'interruption relative des années de guerre ; aux pages 247 sqq., trois appendices, l'un sur les *Antiques de Vienne*, l'autre sur le *Blessé défaillant de Crésilas*, le troisième sur les *Vases d'argent de Cheirisophos au Musée de Copenhague* ; ils avaient paru aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Sept *Courriers* (1926-1932) resteraient à assembler.



d'un demi-siècle. En reprenant lui-même, récemment<sup>1</sup>, le problème épineux des Amazones d'Éphèse, il faisait entendre qu'on cherchera peut-être dans son œuvre, d'un bord à l'autre, l'occasion de vérifier les progrès, mais aussi les défaillances ou les repentirs de notre connaissance : en un domaine, au vrai, qui ne s'est jamais défendu de se résigner, provisoirement au moins, au conjectural. Je doute que des esprits sincères soient jamais tentés, à travers les *Courriers* (1886-1932), d'éprouver un autre sentiment que celui de l'admiration, et de la gratitude. Il y a une majesté



FIG. 2. — LES ACHÉENS A L'HIPPODROME (Funérailles de Patrocle).  
Vase à figures noires, signé de Sophilos.

grave, dans le déploiement d'une même étude, qui se complète et se rectifie d'un an à l'autre, toujours soulevée par le bonheur singulier de diminuer ses lacunes. Tout n'est pas vanité, du côté d'une recherche aussi tenace, orientée sans cesse vers ce que l'humanité a de plus avouable : le culte de ce qui magnifie et recrée en beauté sa vie quotidienne.

Héritier d'un pareil exemple, et d'une si difficile succession, on ne s'installe pas sans appréhension devant sa page encore blanche. Nos lecteurs ne s'étonneront pas que j'aie cherché ci-dessus l'encouragement d'une vieille confes-

sion, modestement inscrite au bas d'une statue ancienne : par deux sculpteurs qui savaient assez ce qu'ils devaient à leurs maîtres, et qui l'ont avoué avec bonne grâce. Je remercie M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* de n'avoir pas voulu penser, avec moi, que la tâche fût trop lourde pour mes épaules ; je suis touché qu'il m'ait dit avoir recueilli de Salomon Reinach, avant sa fin, le vœu que la série des *Courriers* fût ainsi continuée. Lui-même, en 1886, remplaçait l'aimable et savant Olivier Rayet, à la suite de Beulé, Vitet, et quelques autres. Nombreux sont ceux dont j'aurai appris l'histoire de l'art, et mon métier ; ils me donnent la force d'en reprendre après eux ce qu'ils faisaient si bien.

Je conserverai aux *Courriers de l'art antique*, si je n'échoue pas, la forme qu'ils eurent jusqu'ici : ouvrages où l'érudition était plutôt latente et s'adressait aux honnêtes gens autant qu'aux doctes. Le moment où je les commence, à mon tour, n'est pas sans quelque danger pour les curieux d'art classique. Ils entendent par-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1931<sup>1</sup>, p. 73 sqq. Il avait déjà résumé la question en 1886 (*Courrier* II).



tout répéter, même par de bons esprits, que le temps serait venu de s'évader de « la prison gréco-latine » ; je voudrais faire partager ici ma conviction que le goût de la beauté supérieure n'est jamais une contrainte, et qu'il n'y a point de geôle, là où l'admiration s'incline, *librement*, devant des idéaux qui n'auraient pas pu captiver toutes les races. Par amour de la nouveauté, qui seule nous dépayse, nous avons conquis, en nos temps troublés, beaucoup d'arts exotiques et primitifs ; ils nous séduisent au passage comme des modes, parce qu'ils ont l'air de permettre à nos instincts d'oublier, à la fois qu'ils sont éternels, et qu'ils ont toujours besoin de discipline. On peut s'intéresser, tout autant qu'un autre, de la Colombie au pays Khmer, aux minces balbutiements de l'esthétique restée primitive ; il n'y a rien là qui doive faire oublier que la Méditerranée nous a jadis formés spécialement, et qu'elle seule a porté les arts, aussi, au point le plus proche de l'insaisissable perfection ; de gré ou par force, nous y devons revenir chaque fois que nous voudrions bien sentir et les lois de notre origine, et les devoirs de notre raison française. Ce n'est pas tout dans le vaste monde ; mais c'est encore quelque chose.

Salomon Reinach s'est fort légitimement attaché à donner place, en ses *Courriers*, aux monuments les plus *nouveaux*, qui n'avaient point encore pénétré, disait-il, dans les manuels. Le problème est un peu compliqué aujourd'hui, parce que notre époque, de surproduction et de crise économique, nous vaut beaucoup de monuments, même de l'art antique, que je serais tenté d'appeler « par trop *nouveaux* ». Notre goût de l'imprévu — et la naturelle réaction contre cette passion des statues mutilées, que Rodin, peut-être, exagéra — vaut aux critiques les plus informés de laisser choir, de temps en temps, leur défiance légitime devant les témoins aventureux — et intacts ! — d'une industrie récente, de mieux en mieux outillée. Ceux-ci se glissent ainsi, aussi bien dans les musées que dans les livres, grâce à leur hardie, mais trompeuse intégrité. Certaines victimes, érudits ou con-



FIG. 3. — LES LÉTOÏDES A SELINONTE : LÉTO, APOLLON, ARTÉMIS.  
Métope pré-archaïque, temple F (Acropole).



servateurs, ne craignent pas tant de n'être point dupés que de convenir qu'ils l'ont été en quelques cas ; ainsi, courons-nous le danger d'avoir à reprocher injustement, un jour, aux artistes d'autrefois, trop de défauts hélas ! bien apparents, mais qui ne sont que modernes. Dût-on m'accuser — en ce vieux monde, ou dans celui qui est dit « nouveau » aussi — d'avoir « semé la panique », je m'efforcerai toujours

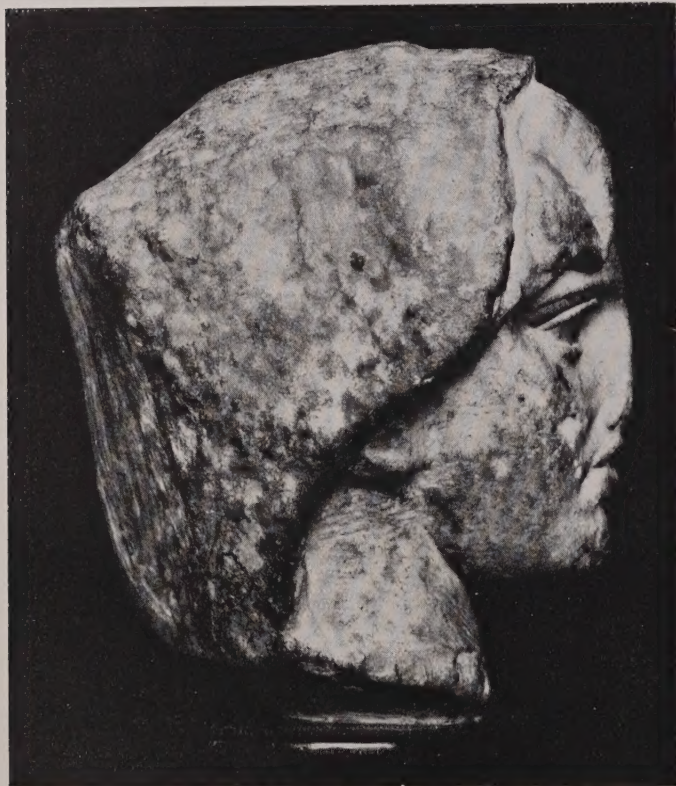


FIG. 4. — TÊTE VOILÉE PROVENANT DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.  
(Musée de Genève.)

de fermer les portes de l'art classique, de mon mieux, à ces « enfants terribles » du modernisme.

On n'est plus obligé de craindre que l'art antique paraisse d'une splendeur trop monotone. Si quelqu'un devait souffrir d'un doute, sur ce sujet, qu'il se l'ôte en feuilletant les *Courriers* mêmes de Salomon Reinach, avant d'aborder celui-ci. Un sûr bénéfice des incessantes découvertes faites dans un domaine que seuls les ignorants relèguent au passé immobile des civilisations dites « mortes », c'est que tout nous permet de saisir de mieux en mieux, si nous voulons, comment les arts antiques ont connu les mêmes tressaillements, les mêmes instabilités, les mêmes crises de devenir que les nôtres. C'est parce qu'ils reflétaient aussi de changeantes nécessi-

tés, religieuses d'abord — et longtemps, — sociales plus tard. La richesse expressive de l'archaïsme grec ou étrusque nous évite d'avoir à justifier les modèles gréco-romains, hellénistiques, du banal reproche d'avoir fait dévier l'art, médiéval ou « renaissant », d'en avoir bridé le charme fantaisiste sous la tyrannie de l'académisme et des *canons*. La sculpture grecque aux époques primitives et jusqu'au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, n'a pas eu, d'ailleurs, moins d'originalité expressive, et de naïve richesse, que l'art plastique de nos cathédrales. Elle avait déjà sa veine populaire <sup>1</sup>.

Qui nous eût dit que nous reverrions face à face, en 1933, Achille et Ménélas,

1. Cf. les excellentes remarques de J. Charbonneaux, *Mélanges Glotz*, I, 1932, p. 203 sqq.



si familièrement représentés ? L'art classique a multiplié les images conventionnelles d'un vainqueur de Troie,

« Homérique et guerrier sous sa lourde cuirasse » ;

et c'est déjà, par exemple, l'effigie un peu académique de l'Amphore du Vatican, aujourd'hui rapportée — par une mode que nous avons prise à M. Berenson et à la critique des arts modernes ! — à l'énigmatique *Maître d'Achille*<sup>1</sup>. Passe qu'on y aperçoive les caractères essentiels du style de Phidias « mélange de force et d'aisance, de simplicité et de dignité ». Il y a plus de plaisir à regarder sur un tesson précieux découvert près de Pharsale, en Thessalie, par M. Y. Béquignon<sup>2</sup>, une scène singulièrement vivante, que l'on pourrait intituler : *les Achéens à l'Hippodrome*. Ce fragment de vase (fig. 2) ne donne pas seulement la joie d'une signature nouvelle d'un artiste réputé et très ancien : le potier Sophilos, dont on n'avait jusqu'ici que deux fragments inscrits : à Ménidi, à l'Acropole d'Athènes. Il nous montre, par la gesticulation des spectateurs des *Jeux en l'honneur de Patrocle*, les



FIG. 5. — ERICHTHONIOS COMBATTANT ASTÉRIOS.  
Métrope Sud XVI du Parthénon.  
(Musée du Vatican, d'ap. *Römische Mitteilungen*, 1931, pl. VIII).

origines des émotions du turf. Dira-t-on désormais qu'après la défaite des Minoens de Crète, puis celle des Achéens de Mycènes, la liberté de l'art s'est figée à jamais dans un monde revenu tout entier à la barbarie ? M. G. Méautis a montré, au contraire, dans le meilleur livre qu'on ait écrit depuis quelque temps sur la céramique grecque<sup>3</sup>, l'incontestable « valeur émotive » déjà, de ces vases du Dipylon et d'ailleurs, qu'on croit avoir déclassés en les disant *géométriques*, — et parmi lesquels il y a souvent des manières de chefs-d'œuvre. Ce qui a pâti le plus,

1. Ch. Dugas, *Aison, la peinture céramique à l'époque de Périclès*, 1930, p. 43-44 et fig. 4 à la p. 20.

2. Cf. *Bull. corresp. hellén.*, LV, 1931, p. 492-493, et pl. XIX (figures noires).

3. *L'âme hellénique d'après les vases grecs*, 1932, p. 29 sqq.

dans le temps troublé qu'ils représentent, ce sont les arts que j'appellerais les plus masculins : ceux de la métallurgie, par exemple, retournés à la grossièreté ; que l'on compare amphores et cratères du Dipylon, réussites si savantes, aux fibules ou ex-voto de bronze, fer, ou plomb ! L'époque suivante, appelée encore « orientalisante », d'un terme bien vague — y a-t-il eu un seul moment où la Grèce ne se fût pas orientalisée ? — devait « déraider » les cortèges des grands vases funéraires, aux images stylisées comme celles d'un décor de vannerie. D'emblée



FIG. 6. — SKAPHÉPHOROS DE LA FRISE DES PANATHÉNÉES AU PARTHÉNON  
(d'ap. *Römische Mitteilungen*, 1931, pl. XI).

reparaît alors cette vive fantaisie égéenne des bandeaux-fresques à tout petits personnages, dont la chapelle N.-O. de Cnossos était jadis décorée, et que Sir Arthur Evans a si bien étudiés <sup>1</sup>. On comparerait le mieux, au vase de Sophilos, la *Fête du sanctuaire*, où une foule pressée, des deux sexes, occupe au coude à coude un grand stand étagé ; soit encore l'autre frairie religieuse traitée comme par un miniaturiste, le *Bois sacré et la danse*, paysage de plein air avec l'animation d'une fête galante. On avait évoqué, non sans raison, les grandes compositions de Tiepolo pour la réception d'Henri III à la Villa Contarini. L'estrade des Achéens, surveillant des deux côtés les courses de chevaux, lors des jeux en l'honneur de Patrocle, n'a pas moins d'humaine animation que les aires théâtrales du grand sérail minoen <sup>2</sup>. L'artiste a inscrit, outre son nom et le sujet de sa peinture, celui d'Achille, organisateur du *tournoi*, et à qui la Thessalie pharsalienne rendait un culte. Nous revoyons ici, sous le pinceau d'un contemporain des Pisistratides, le chant XXIII de l'*Iliade*, l'attente querelleuse des chefs, la poussière soulevée par des coureurs rapides attelés deux à deux : « Cependant les Argiens, assis dans

1. *Palace of Minos*, III, 1930, p. 46 sqq. ; cf. *Journ. Savants*, 1931, p. 442 sqq.

2. Le fascicule II du *Corpus vasorum*, pour notre Bibliothèque Nationale, a fait récemment connaître un autre vase à figures noires, où est aussi une assemblée de spectateurs sur une estrade ; ils applaudissent aux voltiges d'un écuyer debout sur un cheval au galop.



le stade, regardaient les chars qui volaient dans la plaine (v. 448-9) ». M. E. Pottier a montré récemment toute une scène de l'Ambassade près d'Achille (*Iliade*, ch. IX) inscrite au flanc d'une hydrie trouvée à Caeré, avec aussi les indications vasculaires, si instructives, du peintre ionien<sup>1</sup>; et M. G. Karo a publié un grand support protoattique, principalement décoré d'un cortège de « rois barbus », dont l'un est désigné du nom de Ménélas<sup>2</sup> (fig. 17). Quelles belles *Iliades* illustrées pourront avoir bientôt nos descendants, si l'usage du grec n'a pas paru trop vain aux organisateurs de notre éducation nationale ! Tandis que M. Bulaš classe tout le matériel actuellement connu, cherchant, selon les époques, les thèmes préférés<sup>3</sup>, M. Zschiezschmann a bien précisé la date de l'introduction des sujets épiques dans le répertoire attique; elle a coïncidé, aux environs de 560, avec l'institution des récitations homériques<sup>4</sup>.

Le progrès des études qui concernent la sculpture archaïque pourrait être grandement facilité en certains points, par la mise en commun des efforts des architectes et des archéologues; une œuvre qui obtient sa place marquée sur le terrain, qui retourne s'accrocher en quelque point déterminé de la ruine, prend une valeur singulièrement plus instructive; l'aventure des pierres errantes n'a jamais été la meilleure. Une des

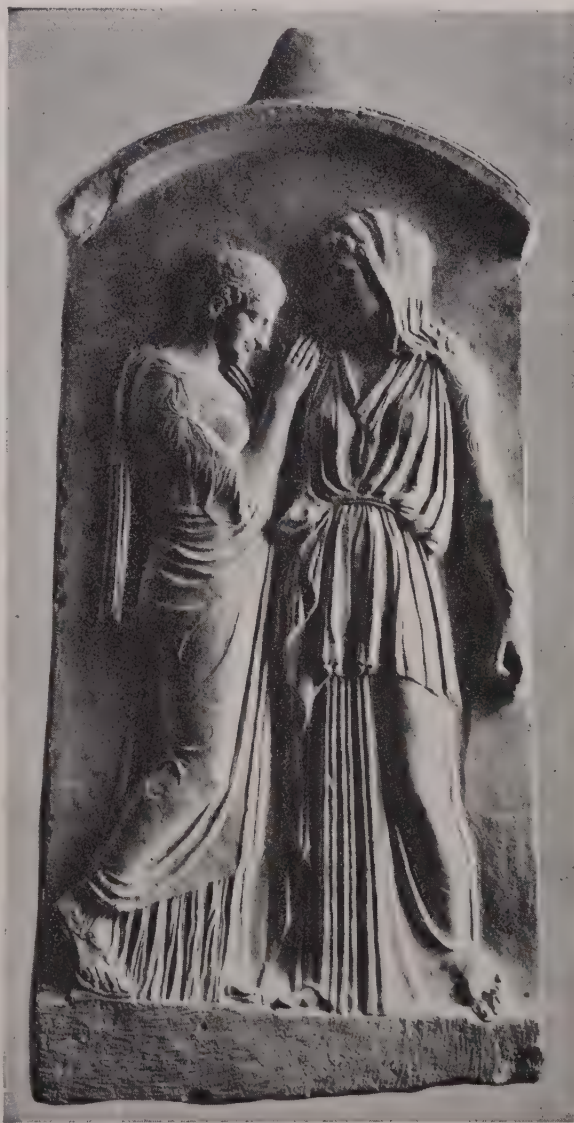


FIG. 7. — STÈLE DE CRITÓ ET TIMARISTA, trouvée à Camiros (Rhodes).

1. *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1932, p. 130-131.

2. 26<sup>e</sup> *Hall. Winckelmannsprog.*, p. 10-14 (cf. la fig. en cul-de-lampe).

3. *Eos : Supplem.* III, 1929, 144 p.

4. *Arch. Jahrb.*, XLVI, 1931, p. 45-60. La bande de page (fig. 1) est exécutée d'après une scène du Sacrifice d'Iphigénie, sur un lécythe à fond clair récemment trouvé à Sélinonte (Gaggera). Cf. *Monum. antichi*, XXXII, pl. 94.

plus récentes planches des magnifiques *Denkmaeler griech. und römischer Skulptur*<sup>1</sup>, est consacrée à une métope en calcaire de la série dite pré-archaïque, de Sélinonte, depuis peu reconstituée à Palerme, et qui représentait les Léoïdes de profil : Apollon et Artémis, encadrant leur mère (fig. 3). Où trouver des types statuaires pouvant évoquer plus crûment ces lourds *Daedalica* que possédaient, au dire de Pausanias encore, certaines petites cités sicanes comme Omphaké<sup>2</sup> ? L'Apollon



FIG. 8. — RELIEF NÉO-ATTIQUE DU PIRÉE, d'après l'Amazonomachie du bouclier de la Parthénos.

citharède, avec ses curieuses talonnières ailées, a tout l'aspect roidi d'un *xoanon*, et les deux idoles féminines rangées près de lui — Léo seule de face — renouvellent le type vétuste de l'Artémis délienne consacrée par Nixandra de Naxos.

On eût pu discuter long-

temps sur la place à donner à la série où ce document refait vient se classer : avec le Sphinx assis, Héraclès au taureau, Europe (ou Déméter) au taureau ; je n'ai jamais pensé pour ma part — mais d'autres l'avaient fait — à croire « intermédiaires » ces sculptures, si proches des groupes tripartites de la Crète ou de Sparte<sup>3</sup> ; les métopes du temple C, entre 560 et 550, ont déjà un relief bien plus ressenti. Nous voici en tout cas dûment et définitivement éclairés : car on a retrouvé, sur l'Acropole sélinontienne<sup>4</sup>, le temple même d'où proviennent les « petites métopes ». Il est à l'Est de D, au N.-E. de C, et le plus ancien de tous, comme on l'attendait. Sa forme extrêmement allongée, l'étroitesse de ses façades apparaissent comme des indices de haute antiquité. La décoration figurée

1. N° 741 à gauche (notice de E. Gabrici). Il y a maintenant 750 planches parues, avec des commentaires détaillés à partir du n° 500.

2. VIII, 46 ; cf. pour les *Daedalica Selinuntia*, spécialement, *Monum. antichì*, XXXII, pl. 37.

3. G. Dawkins, *Artemis Orthia*, fig. 114.

4. *Monum. antichì*, XXXIV, 1930, I, p. 60 sqq. (temple F.).



monumentale a partout commencé, à Sélinonte comme à Prinias, à Délos, à Sparte, etc., en de modestes *maisons* divines, sortes de chapelles encore, pour s'étaler ensuite moins contrainte, peu à peu, sur des édifices moins exigus. Et les sujets, éclectiques, ne sont pas descendus du grand art à la production dite mineure ; mais c'est, au contraire, la petite décoration industrielle des ex-voto qui semble les avoir préparés, fournis, haussés enfin aux places nobles.

Qu'est la frise des Panathénées au Parthénon, sinon l'agrandissement monumental d'un thème d'offrande privée ? L'hommage de la piété devenue civique s'amplifie de l'individu à la ville ; il couronne ainsi tout le temple, consécration publique.

Pendant qu'on restaure — un peu trop <sup>1</sup> — le Parthénon, beaucoup d'utiles travaux de recomplètement graphique — moins favorisés par les caprices d'une publicité quelquefois maldroite — nous rendent peu à peu l'intelligence des grands ensembles plastiques de ce temple, où, selon le vœu de Rodin, la sculpture avait su se subordonner, n'être qu'une

« espèce dans le genre immense de l'architecture ». Du haut en bas, notre science du Parthénon a marqué bien des avantages récents ; et le bilan des années dernières est satisfaisant, au moins pour les mânes de Phidias, qu'une critique un peu hâtive avait pensé, il n'y a point trop longtemps, déposséder de sa gloire et réduire à la besace. M. W. R. Lethaby a consacré en 1930 un sagace exposé aux diverses recherches suscitées par le dispositif du fronton Ouest <sup>2</sup>. L'examen détaillé des sculptures qui nous restent de ce côté attestait le tort de ceux qui avaient voulu, pour ce tympan — ou l'autre, opposé, celui de la façade principale — par-



FIG. 9. — BASE FUNÉRAIRE D'UN GUERRIER.  
Athènes, Voie sacrée de l'Académie.

1. Il eût été sans doute sage de s'en tenir à la mise en place des morceaux conservés de la face Nord.

2. *Journ. hell. Studies*, L, 1930, p. 4-19. N'oublions pas que M. C. Praschniker, d'abord, nous a rendu les acrotères ; cf. *Zur Geschichte des Akroters*, 1929.

ler à nouveau de Paeonios et d'Alcamène. Phidias, l'« ensemblier » de Périclès, a pu être aidé, sur le tard, on l'admet, par des collaborateurs éprouvés, mais l'exécution des sculptures dérive partout de sa conception initiale, souveraine ; les tendances divergentes, là où elles paraissent d'un endroit à l'autre, obéissent à ce désir de variété dans l'unité que la sculpture monumentale de la Grèce, partout, atteste si singulièrement ; nulle comparaison, du moins, n'était à faire, de la *Naissance d'Athéna* à la *Dispute*, avec ces petits reliefs étudiés en concurrence, plus tard, par



FIG. 10. — TÊTE D'ATHÉNA CASQUÉE,  
trouvée à Athènes (Pnyx).

des artistes italiens comme Ghiberti et Brunelleschi. Les deux tympans de Phidias devront beaucoup aux recherches de M. Rhys Carpenter, l'éminent directeur de l'École américaine d'Athènes. C'est lui qui a retrouvé, oublié dans un coin même de la cour, au petit Musée de l'Acropole, le bas du corps d'une des Erechthéides assises, qui, dans la *Dispute*, à droite, faisaient pendant aux Cécropides de l'autre aile : cette statue U, apparente sur le croquis de l'Anonyme de Nointel (1674), avait disparu ensuite avant le temps du dessin de Dalton (1749) <sup>1</sup>. M. Rhys Carpenter poursuit maintenant ses études de l'autre côté, et ses premiers travaux nous apportent sur le fronton de la *Naissance d'Athéna*, dont il s'occupait dès 1925, bien du nouveau, même divers morceaux retrouvés à point. Zeus prend place au milieu de la composition ; derrière lui, Héphaistos, l'« accoucheur » à la hache, et les Parques, avant cette Eileithyia que

nous avions tort de nommer Iris ou Hébé ; de l'autre côté, Poseidon, Héra, Apollon, entrent dans la composition phidiesque <sup>2</sup>.

Si des frontons nous descendons aux frises extérieure ou du *sékos*, nous retrouvons là beaucoup de gains importants. Les *Parthenonstudien* de C. Praschniker, en 1928, nous avaient appris que sur presque toute la face Nord de la *péristasis*, — comme s'il se fût agi d'un bandeau ionique — les métopes traitaient un même thème : celui de la Prise de Troie, sous l'œil des dieux ; ensemble où les motifs polyclétéens se mêlèrent à d'autres, plus ou moins traditionnels. Il avait été encadré — rappel significatif du dispositif du fronton Est — par les deux apparitions symétriques

1. Depuis que la tête Laborde (Niké du fronton Ouest) est entrée au Louvre, et a été débarrassée en partie des restaurations en plâtre de Simart, elle mériterait bien une nouvelle étude.

2. *Hesperia*, II, 1933, p. 1-83, pl. I-II.



d'Hélios et Séléné<sup>1</sup>. Plus sauvagement encore qu'au côté Nord, toutes les métopes Est ont été labourées, meurtries à jamais à coups de ciseaux par les Byzantins iconoclastes du VII<sup>e</sup> siècle. A l'étude de la Gigantomachie disposée là dans les panneaux de marbre, M. C. Praschniker a pourtant, grâce à un soin pénétrant, apporté bien des éclaircissements favorables. Grâce à lui, nous saurons l'harmonie savante de cet ensemble si évidemment concerté, déjà hardiment novateur ; le livre de M. C. Praschniker est le plus habile plaidoyer qui soit pour la cause de Phidias, un instant si menacée, car les métopes Nord et Est nous apparaissent désormais en commune relation avec une œuvre maîtresse, indiscutée, du grand statuaire : l'Athéna chryséléphantine inaugurée en 438, statue de culte de la *cella*. Une géniale *eurythmie* se dégage ainsi partout, du *dehors au dedans*, la part faite et largement, au besoin, aux disparates de l'exécution. C'est Phidias, en particulier, plutôt que Poly-

1. C'est Séléné qui figure sur la magnifique coupe d'argent de Baschova-Mogila, reproduite par S. Reinach, en son dernier *Courrier: Gazette des Beaux-Arts*, 1932, p. 243. On eût pu remarquer que cette nouvelle « apparition » de la déesse-lune confirme l'interprétation de Mylonas pour la Séléné du miroir d'Erétrie (Athènes) ; *Monum. nouv. art antique*, 1932, I, p. 227, fig. 130.



FIG. 11. — ÉPHÈBE DIONYSIAQUE DE VOLUBILIS. Bronze.

gnote, qui a inventé d'encadrer une action mythique entre les aspects opposés du Jour et de la Nuit : antithèse quotidienne que reprendra Michel-Ange au Tombeau de Julien de La Rovère ; ce qui se voit aux métopes I et XXIX du côté Nord, comme vers les angles du fronton Est, se retrouve sur le socle de la Parthénos, où l'Athéna Lenormant permet d'évoquer à nouveau Séléné en face d'Hélios. De même, dans



Phot. Sapène.

FIG. 12. — PRISONNIER AU *lorques*.  
SAINT-BERTRAND DE COMMINGES.

la Gigantomachie des métopes de l'Est, annonciatrices d'un si bel avenir, nous trouvons en germe les hardiesses évoluées des grandes mêlées ciselées sur le bouclier Strangford.

Le travail incessant des érudits n'a pas seulement permis, dans les années récentes, ces vues d'ensemble qui vengent Phidias d'injurieux dénigrements. Les magnifiques lambeaux du poème que son esprit avait conçu à la gloire d'Athéna se sont recomposés, recomplétés par place. M. W. Deonna a proposé d'ajuster à l'une des métopes extérieures, une tête féminine voilée (fig. 4) trouvée sur l'Acropole en 1860<sup>1</sup>. M. W. Technau a fait connaître, et il a même pu localiser<sup>2</sup>, deux morceaux, l'un des métopes, l'autre de la frise du *sékos*, que feu W. Amelung avait découverts en 1920 dans les magasins du Vatican, et que la mort prématurée du grand savant laissait inédits. Une tête barbe à bouche entr'ouverte, d'un haut relief (fig. 5), serait l'Erichthonios de la métope XVI du Sud, combattant le géant Astérios étendu à ses pieds.

L'autre fragment du Vatican nous rend un *Skaphéphoros* de la frise des Panathénées, un des jeunes métèques (fig. 6) porteurs des plateaux sur lesquels on disposait les gâteaux d'offrandes offerts par la grande cité d'Attique, à sa protectrice. A son tour, M. H. Schrader, reconnaissant, en particulier sur un relief « néo-attique » repêché dans les eaux

1. *Monum. et Mém. Fondation Piot*, XXXI, 1931, p. 1 sqq., pl. I.

2. *Röm. Mitt.*, XLVI, 1931, p. 81-89, pl. VIII-XI.



du Pirée, un groupe du Bouclier Strangford, nous annonce aujourd'hui que nous aurions récupéré diverses copies de détail, évoquant l'armement défensif de la Parthénos chryséléphantine. L'Amazonomachie du Bouclier revivrait notamment dans la lutte hardie d'une Amazone et d'un Grec, qui, saisissant aux cheveux la désespérée, l'empêche (fig. 8) de se précipiter du rocher <sup>1</sup>.

Quand cessèrent les travaux dus à Périclès sur l'Acropole, l'art grec avait pris non pas sa forme dernière — rien ne serait plus injuste que de méconnaître l'originalité de ce qui a suivi! — mais assurément sa splendeur la plus idéalisée; hélas! ainsi la plus instable. Les illustres réussites de cet « âge d'or » trop bref ne doivent pas empêcher de reconnaître les efforts des maîtres suivants, à qui nos arts modernes doivent peut-être le plus. Car ce n'est pas surtout au Parthénon, avouons-le, que notre architecture, notre sculpture empruntent. On est plus équitable, aujourd'hui, pour tout ce qui s'avère moins loin de nous que la fameuse perfection « cristallisée en marbre du Pentélique ». Et il est fort à la mode d'opposer à la sculpture monumentale, officielle, les productions plus ou moins populaires des arts que nous avons fini par baptiser *mineurs*, mais qui ne l'étaient point en Grèce.

Chaque année, de ce côté, que de découvertes! Notre documentation ne risque guère de s'immobiliser. L'archéologie italienne, une des plus favorisées qui soient en ce moment, apporte — du Dodécanèse à la Cyrénaïque — tout un bilan glorieux. Si on ne lui accorde pas volontiers qu'il faille prononcer le nom de Phidias devant la grande et nouvelle stèle rhodienne de Critô et Timarista, exhumée à Makri Langoni <sup>2</sup>, nul ne niera le charme de ce groupe (fig. 7), où l'artiste a discrètement évoqué, sans nul doute pour compenser les douleurs d'un deuil récent, la Réunion promise aux initiés, et que l'*Hymne à*



Phot. Sapène.

FIG. 13. — JEUNE CAPTIVE :  
SAINT-BERTRAND DE COMMINGES.

1. *Forschungen u. Fortschritte*, XVIII, juin 1931, p. 249 sqq.; *Wiener Blätter f. die Freunde d. Antike*, oct. 1931; *Gnomon*, VII, 1931, p. 165.

2. Jacopi, *Clara Rhodos*, IV, 37 sqq, fig. 10 sqq., pl. I (Nécropole de Camiros).

*Déméter*, v. 434 et suivants, magnifiait si pathétiquement : « Ainsi, pendant tout le jour, unies par les mêmes pensées, Déméter et Coré charmèrent tour à tour leur âme et leur cœur, s'embrassant avec tendresse. » Nous connaissions cette *apantésis* mystique, notamment par un relief inachevé de Délos, publié récemment<sup>1</sup> ; et il y faut songer aussi, pour l'explication du bas-relief votif n° 197 de Copenhague (Glyptothèque), qui doit venir de l'Eleusinion de Phalère<sup>2</sup> ; là M. Fr. Poulsen voit, avec raison, une très belle offrande attique des environs de 420. Si l'on donne au relief funéraire rhodien de Critô et de Timarista la date qui lui convient le mieux, aux environs de 430, on ne sera pas surpris des ressemblances qu'il montre avec certaines des stèles du Céramique, si heureusement classées depuis peu par M. H. Diepolder<sup>3</sup>. Les souvenirs du passé que suggère la composition, sans doute inspirée d'une œuvre locale antérieure, ne doivent pas imposer la date de 460, d'abord proposée, mais à tort, comme on l'a reconnu de divers côtés.

L'art funéraire du IV<sup>e</sup> siècle ne devait pas déchoir, ni par trop oublier les belles leçons apprises aux ateliers de l'Acropole. La tête de l'Athéna de la Pnyx (fig. 10), où il ne faut voir qu'une copie romaine d'époque impériale, mais exécutée d'après un bon modèle — compris entre l'Athéna Médicis et celle de Céphissodote l'Ancien, pour le Disotérion du Pirée — a peut-être été trop vantée, lors de la découverte fortuite qui nous la rendit. Elle montre du moins qu'Athènes, aux environs de sa cruelle défaite, n'avait pas perdu sa confiance dans la protectrice de sa raison et de ses destinées. Par ailleurs, les recherches récemment entreprises aux frais d'un évergète de nom symbolique, P. Aristophrôn, ont déjà fait trouver dans les parages de l'Académie, en 1931, de magnifiques scènes de combat : elles ornaient (fig. 9) une base, sur la voie funéraire réservée aux morts pour la patrie, en direction de ces paisibles Jardins d'Académus que M. Aristophrôn espère bientôt atteindre, et où Aristophane voulait, avant Platon, mener la jeunesse conservatrice pour « entendre, au printemps, le platane chuchoter avec l'orme ». La ressemblance avec la grande Stèle de Dexiléos (394 av. J.-C.), au Céramique, est significative. La position du cavalier vainqueur, répété avec des variantes sur les trois faces décorées, obéit deux fois seulement à la loi de dextéralité, récemment dégagée par M. S. Méautis, de l'étude des vases peints<sup>4</sup> : exception qui prépare celles, plus nombreuses de l'ère hellénistique.

Deux beaux documents méritent d'être cités ici, pour ce temps nouveau et complexe auquel succédera, — nouvel âge d'or, mais latin, — le principat d'Auguste.

1. *BCH*, LV, 1931, p. II sqq., pl. I.

2. Fr. Poulsen, *Acta archaeologica*, III, 3, 1932, p. 231-249 : Déméter et Coré, encadrées par Pluton (dr.) et Triptolème se couronnant (g.).

3. *Die attischen Grabreliefs*, 1931.

4. *L'âme hellénique*, p. 75 sqq.





MOSAÏQUE DIONYSIAQUE

Délos, Maison des Masques





L'un provient des fouilles françaises de Délos, et d'une maison du début du premier siècle de notre ère, récemment explorée (1930), avec un heureux succès, par M. J. Chamonard, vétéran délien, et l'auteur de la meilleure étude qui nous ait été donnée jusqu'ici sur l'*Habitation hellénistique*<sup>1</sup>. Cette riche demeure — à péristyle rhodien — d'un amateur de théâtre, a livré quelques sculptures intéressantes, et surtout des mosaïques, dont l'une — médaillon rapporté — devient, avant l'Éros dionysiaque de la Maison dite du Dionysos, le chef-d'œuvre de l'art de la mosaïque à Délos. Il faut cette fois reconnaître, non pas un Dionysos, comme on l'a tant répété à tort, mais — puisqu'il s'agit trop évidemment d'une femme — on en jugera par la forme et le décor même du corsage — une Ménade ou une Ariane de théâtre. Une Bacchante à la panthère, telle que celle-ci, figure encore dans la série des stucs de la Basilique de la Porta Maggiore à Rome<sup>2</sup>. La photographie ne permet pas de juger hélas ! toute la qualité d'un décor chatoyant, dont M<sup>lle</sup> Devambeze, fille de notre célèbre peintre, a fait à l'aquarelle une fine et fidèle reproduction, qui sera bientôt publiée. Je croirais à un travail syrien, l'*emblema* étant rapporté. Un mosaïste d'Arados, Asclépiadès, n'avait-il pas signé, à Délos, et non loin même de la *Maison des Masques*, le décor central du péristyle de la *Maison des Dauphins* ? Or, la prédominance du pittoresque dionysiaque, dans la nouvelle demeure délienne, reporte aussi l'esprit vers cet Orient syro-phénicien, où Nonnos, avant sa conversion, devait situer, non par hasard, les principaux épisodes de son long, érudit et précieux poème païen, les *Dionysiaca*.

On se dépayse — sans changer de religion — avec le bel éphèbe de Volubilis (fig. 11), couronné de baies et de lierre, à qui M. E. Michon doit consacrer prochainement une notice érudite. Il appartient à cette série de pièces de collection exécutées dans les ateliers campaniens de la fin du premier siècle avant notre ère, que les fonctionnaires administrateurs de colonies latines emportaient pour charmer leur exil en terre africaine. Nos fouilleurs du Maroc ont eu souvent la pioche heureuse à Volubilis même, et les visiteurs de l'Exposition coloniale, il y a deux ans, n'ont point oublié la salle où l'on avait rassemblé pour eux tant de belles pièces de bronze déjà découvertes : notamment le jeune Cavalier dit de Volubilis, de goût archaïque, un Dionysos (ou personnage bachique) du type des Satyres verseurs de Praxitèle<sup>3</sup>. Cette fois, la découverte est de très grand prix, et s'apparente à celle de l'Éphèbe lychnophore, si vanté, qui fut découvert récemment à Pompei, Via dell' Abbondanza. Il est à penser, comme l'avaient vu aussi MM. Rizzo et Maiuri, et M. Sieveking<sup>4</sup>, qu'il s'agit encore d'une de ces adaptations industrielles, utilitaires, préparées en Campanie avec des types de l'immortel art grec ; rien n'oblige

1. *Explorat. archéol. Délos*, t. VIII, I-II, 1922. L'étude de la « Maison des masques » va paraître très prochainement dans un fascicule à part ; cf. provisoirement, *Bull. corresp. hellén.* 1930, II, p. 511-514.

2. J. Carcopino, *La Basilique*, 1927, pl. VII, p. 109.

3. *Beaux-Arts*, 20 nov. 1929 (moulé par Barbedienne).

4. En dernier lieu, Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, 1931, pl. 736-737.

à prononcer le nom d'*original*, à penser ainsi soit aux éphèbes argiens du <sup>ve</sup> s., soit à l'énigmatique Euphranor. Ce *païs* à peine adolescent, qui n'était sans doute pas *aphthoros*, tenait en ses mains entr'ouvertes, pour l'éclairage des fêtes galantes d'un *triclinium* où sa grâce acide l'avait fait placer, des flambeaux, en rinceaux stylisés : on a trouvé les traces de soudure, pour ces lampadaires, à l'intérieur des mains entr'ouvertes.



FIG. 14.  
CUIRASSE D'UNE STATUE, DE SAINT-BERTRAND DE COMMINGES.  
LES PRISONNIERS BARBARES AU PIED D'UN TROPHÉE.

L'art méditerranéen antique, qui a eu tant de foyers prestigieux, trouva aussi en France quelques patries d'élection. Il ne tiendrait peut-être qu'à nous — c'est affaire d'ordre et d'organisation, dont enfin on parle — qu'il y eût sur notre sol — suite de notre attirante préhistoire — une belle archéologie classique, autre et plus ancienne que celle des églises et des châteaux. Tandis que M. E. Cahen<sup>1</sup>, ancien Athénien, consacre une étude synthétique aux *Monuments de l'art gallo-grec et gallo-romain en Basse-Provence*, où il acquiert l'occasion profitable de s'étonner que, pour les Antiques de Saint-Remy, par exemple, les publications les plus complètes et les plus exactes soient celles de Senz et de Hübner, dans le troisième *Jahrbuch* de l'Institut allemand de

Berlin (1883), notre Aquitaine, si riche, nous donne peu à peu au pied des Pyrénées un ensemble de sculptures d'époque romaine impériale, digne de rivaliser avec les richesses des ruines dites de Martres-Tolosanes ; là, en septembre 1826, Du Mège, comme l'on sait, pouvait, en deux heures, faire emplir trois charrettes d'un « amas de bas-reliefs, de statues, de têtes, de bustes d'empereur et d'impératrices, du plus beau travail ». M. E. Espérandieu, le meilleur gardien et exégète de tout notre patrimoine artistique gréco-latin, a raconté ces fouilles émouvantes, quasi miraculeuses, qui ont garni comme par enchantement les salles de notre Musée de Toulouse. Mais Saint-Bertrand de Comminges a aussi, désormais, son trésor d'art, grâce aux soins quotidiens de M. Sapène, et au travail érudite que conseille, que poursuit à ses côtés, amicalement, l'Université toulousaine.

1. *Encyclopédie des Bouches-du-Rhône*, t. IV, 1932.



Peu à peu s'assemblent en une chapelle désaffectée les vestiges esthétiques d'une belle histoire, issue d'un événement modeste : car Lugdunum Convenarum, Lyon des Convènes, a dû aux aventuriers établis là par Cn. Pompée après la guerre de Sertorius ses premiers habitants. A l'époque d'Auguste, sous qui l'Aquitaine fut si troublée, elle obtint le *jus Latii* ; en 408, les Vandales la saccagèrent.

Des suggestions venues récemment — avec une spontanéité empressée — d'au delà des Alpes, et qui ne sont pas, certes, présentées modestement<sup>1</sup>, nous inviteraient, paraît-il, à reviser les dates et conclusions des savants locaux, au sujet du Trophée impérial de Saint-Bertrand, dont on sait à peine aujourd'hui qu'il était adossé, en trois ensembles inégaux, au mur de fond d'un des portiques du Forum et d'un temple<sup>2</sup>. Ce serait au moment du voyage de Germanicus et d'Agrippine en Gaule qu'on aurait commencé ce *mémorial* à la gloire du vainqueur des Germano-Celts, pour le terminer peut-être en 37, sur l'initiative de Caligula, lui-même alors consul pour la première fois avec Claude. Spécieuses précisions ! Car les trop rares vestiges épigraphiques qui les fonderaient n'ont livré qu'à une imagination ambitieuse la prétendue histoire reconstruite delà les Alpes. Passe que Lyon des Convènes ait honoré, à partir de la première, chaque famille impériale, comme fit la région de Martres-



Phot. Sapène.

FIG. 15. — LA JEUNE CAPTIVE, DE SAINT-BERTRAND DE COMMINGES.

1. Silvio Ferri, *Lugdunum Convenarum : frammenti di un trofeo di epoca claudia*, Rome, 1932.

2. R. Lizop, *Les Convenae et les Consoranni*, 1931, cl. p. 365 sqq., et pl. VIII (p. 368) ; p. 489 sqq. ; Espérandieu, *Recueil général*, t. X, nos 7488 et 7489. Toute conclusion paraît prématurée, quant aux dates, avant la détermination des rapports chronologiques des bases avec le massif du temple.

Tolosanes — où l'on n'a pas assez remarqué qu'il y eut aussi un Trophée barbare<sup>1</sup>, peut-être très analogue à celui de Comminges ; les bustes impériaux de Toulouse commencent à Auguste et vont plus loin que la dynastie des Sévères ! A Saint-Bertrand, du moins, l'« Agrippine » retrouvée dans une des *loggie* Sud du Forum n'a rien eu à voir, — pas plus que les infimes fragments d'inscription *en calcaire* qu'on a cherché à utiliser, — avec le Trophée *de marbre* dressé à l'Est du Forum, extérieurement, contre le mur de fond du temple qu'actuellement on dégage. Si l'on s'en tient sagement à cet ensemble, peut-être refait, le style et l'arrangement des sculptures peuvent indiquer une date comprise entre Auguste... et Hadrien. La touchante jeune *Captive* (fig. 15) au mélancolique visage, dont deux mèches courtes accentuent symétriquement le front têtu, bombé, garde une attitude très « classique » : mais, jouant avec ses boucles, elle fait un geste mutin, de goût hellénistique, qu'on retrouvera encore... au temps des statues de Julia Soemias en Vénus. Et c'est avec la robuste Thusnelda de la *Loggia dei Lanzi* à Florence, avec les Provinces de l'Hadrianeum, que son type, le plus exactement, l'apparente. Quant aux vaincus agenouillés, de chaque côté du Trophée — comme sur la cuirasse même de l'une des statues retrouvées (fig. 14)

ce n'est pas au hasard que leur groupe a été comparé aux reliefs de l'Arc de Carpentras, au décor d'une armure dite « trajane » du Louvre ; dût-on attribuer le relief de cette cuirasse à la première moitié du 1<sup>er</sup> siècle, avec von Rohden<sup>2</sup>, on serait amené, je crois, à donner la même date au jeune prisonnier au *torques*, (fig. 12) : le frère — si évidemment — de la douce Occitanienne. Tout cela était groupé : les deux athlétiques Barbares agenouillés au pied du trophée le plus haut, dans l'axe de la base centrale, et du temple ; de chaque côté, à part, le Guerrier au *torques*, et la jeune *Captive*, l'un et l'autre auprès d'un arbre sec, garni d'armes ; sans doute ne faut-il pas rejoindre à cet ensemble tripartite les autres statues déjà recueillies : les deux torses cuirassés, les deux Victoires, qui pouvaient plutôt faire partie de la décoration du temple contigu ; doit-on tant, après tout, chercher juste dans les événements *locaux* l'occasion de ces glorifications symboliques — et politiques ! — de la Paix romaine, maintenue courageusement, partout aux frontières de l'Empire<sup>3</sup> ?

*Historici certant...* Comme il est satisfaisant, en attendant leur accord, de reposer nos regards sur cette jeune beauté latine, dont les ruines de Saint-Bertrand nous ont rendu le portrait (fig. 15) ; c'est une adolescente d'Aquitaine, détendue et fine, dont les maîtres romans de Saint-Just-de-Valcabrière n'ont pas bien su

1. Espérandieu, *Recueil général*, t. II, p. 947 : tête de Barbare appuyée à un tronc d'arbre. Le dispositif des Captifs entourant l'arbre existait à l'Arc de Carpentras, face Ouest, dès l'époque d'Auguste, *en relief*.

2. *Bonner Studien*, 1890, p. 1-20. La tête de la statue du Louvre est rapportée.

3. Il n'y pas eu, au vrai, de nouveaux troubles en Aquitaine, ni de passage d'empereur à Lugdunum Convenarum dans le temps postérieur à Auguste.



répéter le type : les malhabiles « Caryatides » du portail de leur église (XII<sup>e</sup> s.) présentent si roidement le crucifix ! Le reflet souriant de la Grèce embellit la Prisonnière de Comminges, et il l'a sauvée. On sait l'aventure des Athéniens de Syracuse qu'on épargna, malgré leur défaite, parce qu'ils savaient réciter Euripide. Les destructeurs vandales de 408, ou les Francs de 585, n'ont pas voulu qu'il ne restât rien de la grâce de la douce Barbare, après qu'ils eurent, de leurs masses d'armes, brisé les marbres des Convènes. On a retrouvé la tête aujourd'hui restaurée placée en un cadre de marbre, à part, sous la terre, comme en un reliquaire de fortune hâtivement assemblé : de lourdes mains de soldat avaient pourvu à ce pieux ensevelissement. Nous voyons tous les jours, aux Jardins des Tuileries, une réplique de la Thusnelda, en Vetturie, transportée là en 1716, du Parc de Versailles<sup>1</sup> : c'est la copie libre de P. Legros, commandée par le roi, et que La Teulière défendit victorieusement contre les critiques de Villacerf, dans cette curieuse *Correspondance des Directeurs de l'Académie de Rome*, dont on est si loin d'avoir tiré encore tout ce qu'elle apporte



FIG. 16. — ANTINOÛS DE RIO DE JANEIRO. (École des Beaux-Arts.)

à l'étude de la « transcription » des Antiques en France. Mais, que la Jeune Captive pyrénéenne l'emporte en grâce nonchalante, près de sa rivale nordique, solide et sombre Germaine au sein lourd ! D'un même modèle — monumental — de « Barbare », deux artistes inégaux ont pensé faire les évocations antithétiques de la toujours jeune civilisation méditerranéenne, et des rudesses glacées du Septentrion.

Les Prisonniers trajans — car il y a eu alors aussi d'admirables figures d'hommes

1. Rubens a copié de son côté la Thusnelda, pour une figure de Suivante de la Reine, de son tableau *La Réconciliation*, au Louvre (1622). La Thusnelda était alors à la Villa Médicis, d'où elle passa à Florence ; le Véronèse s'en est aussi inspiré pour une Marie-Madeleine.

en ronde-bosse : les Daces du Braccio Nuovo, au Vatican, par exemple ! — ne sont pas la dernière grande création de l'art latin. L'époque hadrienne, où fleurit encore une fois le rêve hellénique, devait faire un dieu d'Antinoüs, ce Bithynien qui offrit sa vie mystérieuse aux eaux du Nil, en sacrifice de substitution, pour Hadrien, lors du voyage officiel de l'empereur — et de l'impératrice — en Égypte. L'effigie du héros mélancolique, assimilé en Égypte à Osiris et à Sérapis, à Delphes au Propylaios, à Aphrodisias au Silvanus latin, un peu partout à un Néos Dionysos, a été de l'Asie à l'Égypte, de la Grèce à l'Occident, multipliée avec les démonstrations de la reconnaissance impériale et le deuil du maître du monde. Salomon Reinach a raconté ici-même <sup>1</sup> qu'en quelques cas, cette image de culte bénéficia de la piété rétrospective qui sauva aussi, ailleurs, la tête de la Captive de Lugdunum Convenarum. N'a-t-on pas retrouvé, à Rome, en 1886 <sup>2</sup>, un Antinoüs retiré du Tibre, où les Chrétiens — une seconde fois ! — l'avaient noyé par zèle ? Quelque helléniste ami de l'art avait fait pour la statue une cachette protectrice, lorsqu'elle fut remontée des eaux. Le dernier dieu païen — si proche souvent des Dionysos pathétiques, à la *mitré* frontale — doit à sa déification, plus chthonienne qu'olympienne, peut-être la légende (?) de sa beauté, et celle, posthume, plus équivoque, dont il a bénéficié, jusqu'à notre temps. M. J. Carcopino, au vrai, s'applique en ce moment, avec autant d'ingéniosité que de sagesse, à la détruire. On a fait à Antinoüs dans le monde ancien des portraits en nombre prodigieux ; l'intelligente dissertation de Dietrichson, dès 1885, en cataloguait soixante-dix. M. P. Marconi a porté depuis lors le total bien au delà de la centaine <sup>3</sup>. Encore n'a-t-on pas tout compté, on le verra ici. Est-il sûr que l'Occident latin se soit « tenu sur la réserve » vis-à-vis du favori de l'empereur, quand, dans l'Italie méridionale, en Campanie notamment, se fondaient, à l'envi, des confréries d'*Antinoïtes* ? Le si curieux mouvement cultuel qui fit qu'en Égypte la ville de Bès, Bésa, devint Antinoopolis, tandis que Mantinée d'Arcadie débaptisait hâtivement sa Nympe Autoaoé, entité de la fondation, pour avoir aussi une Antinoé, paraît bien avoir été général. Un récent voyage au Brésil m'a fait trouver là, dans les Collections de l'École des Beaux-Arts, à Rio de Janeiro <sup>4</sup>, un buste trop ignoré — P. Marconi ne le cite pas — du Néos-Dionysos, paré de pampres, comme l'Antinoüs Braschi du Vatican, comme l'Éphèbe de Volubilis (fig. 16). L'œuvre, en marbre de Paros, a été exhumée néanmoins dans la Campagne romaine, et elle avait été

1. *Deuxième courrier*, 1886, p. 42 sqq.

2. *Bullett. comunale Roma*, 1886, pl. VII.

3. *Monum. antichi*, XXIX, 1923, pl. I-IV, p. 161-202 : 129 documents catalogués.

4. Le buste mesure 0 m. 52 ; cf. *Catalogo geral das Galerias*, 1923, p. 211-212, n° 25 (attribué par erreur à Pasitélès !). Le marbre a été retravaillé à l'arrière, à la naissance du bras gauche, sous le bras droit ; l'indication donnée par la vertèbre cervicale (rentrée), ferait restituer le bras gauche tendu : avant-bras levé pour « amuser » une jeune panthère ? Je remercie ici notre compatriote, le sculpteur Freyhoffer, de Rio, et le peintre brésilien R. Amoedo : au premier, j'ai dû les photographies, au second la connaissance même du marbre.



offerte par la deuxième Impératrice du Brésil à sa capitale. N'évoque-t-elle pas le relief signé par Antonianos d'Aphrodisias, trouvé aussi sur les terres pontines, près de Lanuvium ? Là, le Bithynien, serpe en mains, ébranche nonchalamment une vigne arborescente, aux fruits mûrs, près d'un autel doté des prémices de l'automne : il porte l'*exomis* rustique du Silvain ; le buste de Rio lui donne pour draperie, comme il arrive pour l'Antinoüs Somzée de Copenhague, la peau de panthère de Dionysos ; son front est noué d'une couronne, mêlée de baies de lierre, de grosses grappes, de pampres lourds. Rien de plus expressif que le visage ; on sent dépassé ici en mélancolique majesté l'Antinoüs Albani, un peu théâtral. Le front bas, les yeux enfoncés, la bouche dédaigneuse et triste, est-ce là un portrait véridique, ou l'expression « dionysiaque » du caractère composite et troublé de l'époque d'Hadrien : avec ses vives curiosités intellectuelles, ses désirs inapaisés, ses romantiques illusions, son scepticisme tragique ? L'Antinoüs de Rio a fini la vendange des jours ; il porte au front, sous les dépouilles de l'automne, non le pressentiment, mais la récompense de son sacrifice : voire le deuil, a-t-on dit, de toute jeunesse. Quatorze siècles après, quand l'art grec, mort aussi, commença de revivre, un disciple de Raphaël, pour le Jonas de Santa Maria del Popolo, adapta, et dépaysa, cette belle tête païenne où survivait la langueur muette des jeunes athlètes de Praxitèle : écho d'un temps où l'on ne concevait pas que la beauté pût être complète, sans le reflet des méditations de l'âme.

Charles PICARD.



FIG. 17. — MÉNÉLAS PARMI SES COMPAGNONS.  
SUR UN SUPPORT PROTO-ATTIQUE D'ÉGÉE.



FIG. 1. — ÉCOLE FLORENTINE. XV<sup>e</sup> S.

ÉCOLE FERRARASE. XV<sup>e</sup> S.

ÉCOLE FLORENTINE. XV<sup>e</sup> S.

Épreuves de nielles sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

## LES NIELLEURS DU QUATTROCENTO ET MASO FINIGUERRA



FIG. 2. — FRANCIA.  
PORTRAIT D'HOMME.  
Épreuve de nielle sur  
papier. (Collection du baron  
Edmond de Rothschild.)

DANS la pléiade des grands artistes de la Renaissance italienne, Finiguerra tint une place importante, tant de son vivant qu'aux époques qui suivirent. On peut comprendre sa réputation en voyant ses œuvres. Malgré la minutie nécessitée par le travail des nielles, il sut donner à ses compositions une très grande ampleur. Lorsqu'on regarde le fameux nielle conservé au Bargello, à Florence, *Le Couronnement de la Vierge*, on reste dans l'admiration devant la finesse des détails, le charme de la physionomie des personnages, l'ensemble plein de grandeur et de puissance, le sentiment divin qu'il semble inspirer, avec cette Vierge sur son trône, entourée d'anges et de figures de saints et de saintes dans les poses les plus harmonieuses : il n'y a pas moins d'une vingtaine de figures dans un espace d'une dizaine de centimètres.

Vasari, dans sa *Vie des Peintres*, parle de Finiguerra. De nos jours, dans les biographies d'artistes, on recherche les détails les plus minutieux et les critiques se bornent à juger les œuvres de leurs contemporains. Son livre en est d'autant plus précieux pour nous, mais, cependant, il peut s'y trouver des inexactitudes de détails. C'est ainsi que, pour Finiguerra, il rapporte qu'on lui attribuait la découverte de la gravure<sup>1</sup>.

1. Vasari, *Vie des peintres*, éd. Leclanché, Paris, 1842, t. VIII, p. 76. « La gravure sur cuivre fut inventée par Maso Finiguerra, de Florence, vers l'an 1460 de notre salut. Toutes les fois que Finiguerra ciselait des plaques d'argent, il avait soin, avant de les nieller, d'en prendre une empreinte en terre, sur laquelle il tirait une seconde épreuve en soufre, dont il remplissait les creux de noir de fumée, et à qui il donnait l'apparence de la plaque d'argent en y passant une couche d'huile. Il imagina ensuite



Si, en Italie, on regardait Finiguerra comme l'inventeur de la gravure, cela tient surtout à ce qu'elle n'avait pas, dans ce pays, à l'époque de la Renaissance, la même importance que dans le Nord. Il n'y a aucune ressemblance entre les arts des pays du Sud et du Nord de l'Europe. Dans le Nord, l'orfèvrerie occupait une place très grande, à en juger par les œuvres qui nous restent de cette époque. Ce sont des reliquaires, des ostensoirs et autres objets de culte, avec des enroulements de rinceaux gothiques, et les gravures sont surtout l'œuvre d'orfèvres.

Telle qu'elle était pratiquée dans le Nord, la gravure ne répondait nullement à la pensée artistique de l'Italie, où l'orfèvrerie était tout à fait différente. Dans leurs ouvrages, les ciseleurs italiens employèrent les formes et les compositions les plus diverses, car, en Italie, tout est prétexte à l'art. C'étaient des pendentifs émaillés qui contenaient en réduction de merveilleux tableaux en relief où les visages des personnes étaient plus petits qu'une tête d'épingle ; avec une perle baroque encastrée d'émail, ils créaient les animaux chimériques les plus curieux. Les coffres entourés de peintures, les coffrets et les baguiers en cristal de roche, aux plaques reliées ensemble par des rinceaux d'émaux, les aiguères et les plats de vermeil ornés de hauts-reliefs, tout est un même art sous des formes différentes. Parmi tous ces orfèvres, Finiguerra déploya son génie à faire des nielles.

La gravure existait en Italie avant Finiguerra, mais elle n'y avait pas eu le même développement que dans les autres pays. Il y avait pourtant eu, comme dans le Nord, des pièces xylographiques très peu nombreuses, et quelques gravures primitives sur métal. Elles ne dénotent pas, comme celles du Nord, une influence byzantine, mais orientale, surtout dans la représentation de chasses d'animaux féroces, ce qui s'explique par les rapports constants des navigateurs italiens avec l'Orient. Plus tard, vers le milieu du quinzième siècle, sont apparues certaines pièces que l'on appelle « pièces Otto », du nom du collectionneur hambourgeois chez qui les premières ont été trouvées. La plus grande partie représentent des pièces d'ornements, des fonds de coupes, quelquefois ornés d'animaux, qui sont des reproductions tout à fait exactes de dessins de Pisanello réunis dans un petit recueil (collection Edmond de Rothschild), ce qui fixe à peu près leur date. Il semble résulter de l'examen des pièces du Nord qu'elles sont toutes d'une même inspiration, comme si elles sortaient d'une même école. En Italie, au contraire, la gravure ne peut être considérée comme une technique à part ; mais elle se confond avec les autres arts et porte, même au xvi<sup>e</sup> siècle, une empreinte propre à chaque personnalité. Le caractère particulier que donnèrent à l'estampe quelques nielleurs, Finiguerra, Pollajuolo et peut-être Francia, disparut avec eux et pendant la dernière moitié du quinzième siècle, elle servit aux grands maîtres italiens pour graver eux-mêmes leurs dessins au burin sur cuivre ou à leurs élèves pour les reproduire.

---

d'appliquer sur son soufre ainsi préparé une feuille de papier humectée qui, après avoir été soumise à la pression d'un cylindre, lui reproduisit ses dessins imprimés comme s'ils eussent été exécutés à la plume ».



FIG. 3. — MASO FINIGUERRA. SAINT MATHIEU. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

En réalité, Finiguerra n'avait employé la gravure que pour faciliter son travail de nielleur. Il était nécessaire pour lui de suivre ainsi l'avancement du travail et l'effet qu'il produisait. Comme le dit Vasari, il prenait de ses plaques d'ar-



FIG. 4. — MASO FINIGUERRA. ADAM ET ÈVE. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

gent, avant de les nieller, une empreinte en terre, sur laquelle il tirait une seconde épreuve en soufre qu'il reproduisait sur papier. Nous possédons les soufres et les épreuves sur papier, qui coïncident entièrement avec les travaux importants décrits par Vasari comme étant de sa main, ce qui nous met à même de connaître son œuvre de manière à peu près précise et de rectifier ainsi toutes les erreurs des critiques qui en ont parlé et refusent de le considérer comme l'auteur des pièces le plus manifestement de lui.

Nous pouvons mentionner un autre document sur Finiguerra. Son ami et contemporain, Baldovinetti, grand peintre du quinzième siècle, écrit dans ses *Souvenirs*, à la date du 23 juillet 1449, qu'il « reçoit de Bernardo d'Agabito de' Ricci un petit poignard pour le vendre, en échange duquel il devait lui donner un soufre de Maso di Tommaso Finiguerra, façonné pour son compte, au prix de 6 gros d'argent, soit L. 1. 13 ». On constate par ce passage que Finiguerra faisait commerce

de ses soufres. La collection du baron Edmond de Rothschild possède un soufre du *Couronnement de la Vierge* dans son cadre original de l'époque. On y voit encore des traces de peinture du temps et, ce qui prouve que le cadre est contemporain du soufre, c'est que, dans la même collection, se trouve une épreuve sur papier d'une autre œuvre de Finiguerra dans un cadre tout à fait analogue.



FIG. 5. — MASO FINIGUERRA. JEUNES FILLES ARMANT UN CHEVALIER. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)



FIG. 6. — MASO FINIGUERRA. LE JUGEMENT DE PARIS. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)



Finiguerra, comme le dit Vasari, était aussi un grand dessinateur<sup>1</sup>. « Nous conservons dans notre recueil, écrit-il, une foule de ses aquarelles (acquerello) représentant des figures nues et drapées et des sujets variés ». Il ne faut pas donner au mot « acquerello » le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, mais celui de « lavis ». C'était, en effet, un procédé très employé au quinzième siècle. Dans la collection du baron

Edmond de Rothschild existe un très beau dessin au lavis de sépia figurant *Trois hommes relevant un âne* qui doit être de Finiguerra, car cette collec-

tion possède aussi un petit nielle de ce maître représentant le même sujet traité d'une manière identique. Il a tout à fait le caractère des œuvres de Finiguerra et fait partie d'un carton provenant probablement de son atelier, car il ne contient pour ainsi dire que des nielles de lui, ainsi que quelques-uns de Pollajuolo, reconnaissables à la forme des pieds des personnages. Nous les reproduisons tous deux dans cet article.

On a cru voir la main de Finiguerra dans un recueil de dessins légué par Ruskin au British Museum. Mais les traits sont lourds et ne peuvent être de la main d'un artiste comme lui, accoutumé à faire des nielles quidemandent une grande finesse d'exécution ; le groupement des personnages ne ressemble en rien à celui que l'on voit dans ses œuvres. C'est donc à tort qu'on les lui a attribuées.

1. Vasari, *Vite*, éd., Milanese, t. III, pp. 285, 287. « Era in questo tempo medesimo un'altro orifice chiamato Maso Finiguerra, il quale ebbe nome straordinario, e meritamente ; che per lavorare di bulino e fare di niello non si era veduto mai chi in piccoli o grandi spazi, facesse tanto numero di figure, quante ne faceva egli ; siccome lo dimostrano ancora certe Paci lavorate da lui in San Giovanni di Fiorenza, con istorie minutissime della Passione di Cristo. Costui disegno benissimo e assai, e nel Libro



FIG. 7. — MASO FINIGUERRA. SAINTE AGNÈS. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)



FIG. 8. — POLLAJUOLO. LA JUSTICE. Epreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)



FIG. 9. — MASO FINIGUERRA. MOINES ASSIS. Empreinte en soufre. (British Museum.)



FIG. 10. — ANTONIO POLLAJUOLO. COMBAT D'HOMMES NUS. Gravure au burin.  
(Collection du baron Edmond de Rothschild.)

Nous donnerons plus loin des explications complémentaires sur l'œuvre de Finiguerra, n'ayant voulu, dans ce préambule, traiter les questions qu'au point de vue général.

L'homme est peu connu, et créer une étude biographique. rares. On sait seulement, d'adû naître vers 1425-1426, que

nostro v'è di molte carte divestiti, rello ». Vasari; *op. cit.*, éd. Leclanché, même époque, Maso Finiguerra jouis-méritée. Jamais personne ne s'était seler autant de figures que lui dans un prouvent certaines Paix représentant exécuta pour San Giovanni de Flo-sinateur. Nous conservons dans notre présentant des figures nues et drapées

I. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*



FIG. 11. — ANTONIO POLLAJUOLO. HERCULE ET ANTÉE. Épreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

il serait difficile de lui consacrer. Les documents sur sa vie sont près quelques textes<sup>1</sup>, qu'il a son père Antonio était orfèvre,

ignudi, e di storie disegnatte di acque-Paris, 1841, t. III, p. 231 : « À la sait d'une renommée éclatante et encore rencontré qui sût graver ou ci-grand ou un petit espace, ainsi que le des sujets de la Passion du Christ qu'il rence. Finiguerra était très bon des-recueil une foule de ses aquarelles re-et des sujets variés. »

dei secoli XV, XVI, Florence, 1839,



qu'il travailla sous la direction de Ghiberti, qu'en 1449 il était en relations avec Baldovinetti et qu'en 1452, l'année où naît Léonard de Vinci, il exécuta pour le Baptistère Saint-Jean à Florence une *Paix* niellée pour 66 florins 1 livre 6 deniers. Plus tard, en 1457, il travaille à l'église Saint-Jacques de Pistoia à deux chandeliers en argent en collaboration avec Bartolomeo di Sali. Dans un livre de notes de Giovanni Rucellai commencé en 1459, Finiguerra est mentionné en même temps qu'Antonio Pollajuolo comme un des artistes choisis par Rucellai pour la décoration de sa demeure. En 1463, le marchand Cino di Filippo Rinuccini<sup>1</sup> signale dans ses comptes le prix qu'il a payé pour des nielles achetées dans leur atelier. La même année, Finiguerra se fait aider par Baldovinetti pour des modèles de panneaux en marqueterie destinés

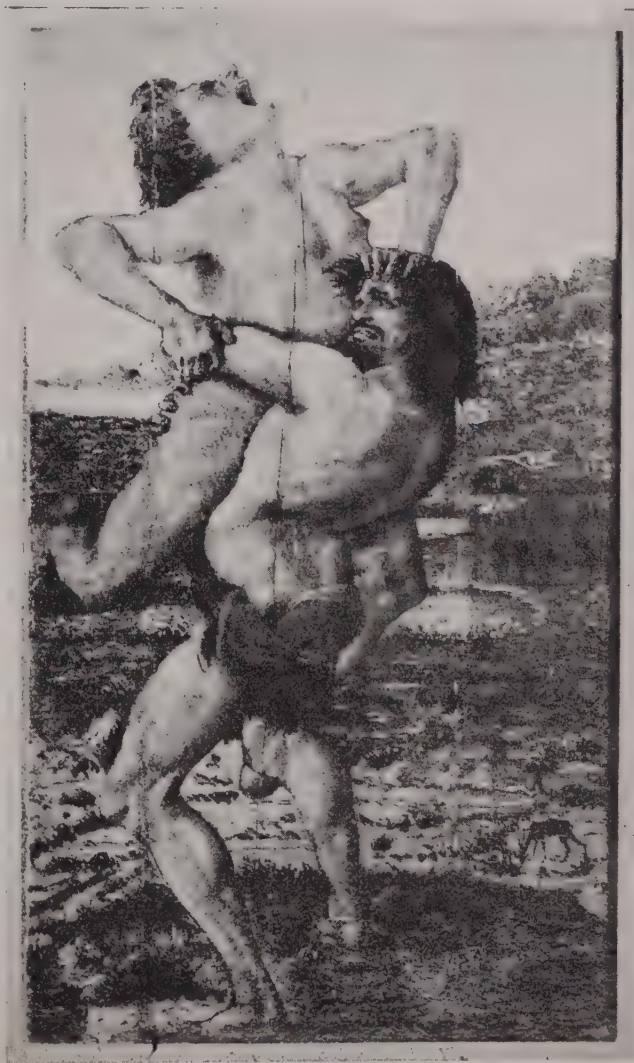


FIG. 12. — ANTONIO POLLAJUOLO. HERCULE ET ANTÉE. Peinture.  
(Florence, Musée des Offices.)

t. I, p. III, Denunzia de beni di Antonio di Tommaso Finiguerra a 5li Uffiziali del Catasto, Florence, juillet 1427, n° XXXV.

1° « Tomaso mio figliuolo d'età anni 1 mesi 5 ». (Antonio Finiguerra, père de Thomas, dit qu'en juillet 1427 son fils avait 1 an et 5 mois, ce qui semblerait indiquer que Thomas était né en février ou en mars 1426).

2° En 1433, la famille Finiguerra se composait de 5 enfants.

3° Le 13 décembre 1464, Thomas Finiguerra était mort.

4° Le 27 février 1457, il est question de Thomas « in bottega (en compagnie de) Rinieri di Giovanni Manni dell' arte dell' orafa. » « Tomaso mio figliuolo sopradetto e compagno di Piero di Bartolomeo di Sali. »

(Archivio di Stato, Firenze, Santa Maria Novella, anno 1451, Unicorno, Primo n° Verde 705, fol. 533).

1. Aiazzi (G.), *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, Florence, 1840, p. 251. « A di d'aprile 1462 speso fior 4 d. 7 sono per un fornimento da cintola d'ariento ebbi da Maso Finiguerra che peso o. 3 d. 23 lavorato di niello e di traforo, il quale feci mettere a una fetta paonazza peso detta fetta o.2 d. 3 in tutto fu c. 6 d. 2 in conto al do Maso fior 4. 7. »

à la sacristie de la cathédrale de Florence (*Annonciation* et *Saint Zénobie*<sup>1</sup>). Finiguerra a dû mourir vers 1464. On voit d'après ces dates que sa carrière a été courte. Mais il connut la gloire dès l'âge de vingt-sept ans.

Les œuvres qui lui ont assuré la célébrité sont, d'après le témoignage de ses contemporains, ses fameux nielles. Qu'est-ce qu'un nielle, et dans quel cas doit-on employer cette appellation ? Le mot « nielle » ne sert pas seulement à désigner l'émail noir composé d'argent, de cuivre et de plomb, employé par les orfèvres<sup>2</sup> et introduit par eux dans des creux gravés sur des métaux, mais aussi l'épreuve sur papier, tirée d'une plaque préparée pour recevoir la niellure. Ici, le terme sera employé exclusivement pour cette catégorie particulière d'estampes. Il convient d'établir une distinction très nette entre une série de gravures destinées à l'impression et multipliées à beaucoup d'exemplaires et d'autres, les véritables nielles, n'ayant pour but que de servir, soit de témoins du travail des ciseleurs, soit de modèles destinés à un usage commercial<sup>3</sup>. Il ne venait pas à l'idée d'un artiste italien du quattrocento de les rendre populaires et d'en faire de nombreuses reproductions. Il ne voyait dans l'estampe qu'un moyen de juger l'état de son travail d'orfèvrerie, comme nous l'avons signalé plus haut.

Cette définition du nielle permet de rejeter un ensemble de pièces d'ornements ou de portraits tirés à beaucoup d'épreuves, qui n'étaient pas obtenues par le même procédé technique de ciselure et ne répondaient pas à un but décoratif. Telles sont les planches de Peregrini da Cesena, qui portent le monogramme du maître avec inscriptions dans le sens exact et subsistent à une dizaine d'exemplaires identiques. Dans les nielles, les inscriptions sont généralement à rebours ; les trous disposés dans la plaque employée par l'orfèvre et qui servaient à la fixer ont laissé des traces sur la feuille de papier. En outre, ce sont des œuvres uniques et anonymes.

Une *Paix* en argent niellé<sup>4</sup> est citée<sup>5</sup> dans le « Registre de la Corporation des

1. Baldovinetti, *Ricordi*, Lucca, 1868, ed. Pierotti. « 1463. Giuliano di Nardo da Majano de dare a di 21 di Febbrajo 1463 lire 3, e qua' denari sono per cinque teste gli colorj a cinque figure disegnate di mano di Tommaso Finiguerra, cioè una nostra Donna, uno angioio, uno santo Zanobi con due diaconi da lato, le quali figure sono nella sagrestia di santa Liperata L. 3 ».

2. Rosenberg (Marc), *Niello seit dem Jahre 1000 nach Chr.* Frankfurt am Main, 1926, t. II.

3. Kristeller, *Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich der XV. Jahrhunderts* (*Jahrbuch der Königlich. Preussischen Kunstsammlungen*), 1894, p. 22.

4. Milanese, *Maso Finiguerra et Matteo Dei* (*l'Art*, XXXII, 221 et XXXVI, 66).

5. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, opus posthumum*, Florence, 1759, 3 vol. Cf. le texte cité par Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XV, XVI*, Florence, 1839-40, t. I, p. 112, de Carlo Strozzi, *Fatti e memorie dell'arte, dei mercatanti, di Calimala*, v. II, f. 111 (Archivio di Stato à Florence d'après le Codex AA de l'Arte de Consoli de Mercatanti p. 200. « Libro Grande dell'Arte de Mercatanti S(egna) to AA 1452 Pace d'Ariento dorata smaltata e nielata, di peso di o(nci) 55 d(enarii) 11 si fa per la Chiesa di S. Gio(vanni) per Tom(ma)so di Finiguerra Orafo e se gli paga a ragione di f(iorini) 1 largo dell' oncia costó in tutto f(iorini) 66. 71. 5 d.6. — Libro Grande dell'Arte de Mercatanti S(egnato) B 1455, p. 213. Pace si dà à fare p(er) la Chiesa di S. Gio(vanni) a Mathio di Gio(vanni) Dei Orafo e se gli paga f(io)rini 28 per) intaglio niello doratura e smalto, e costo in tutto con l'Argento f(iorini) 68.6.1.2. »



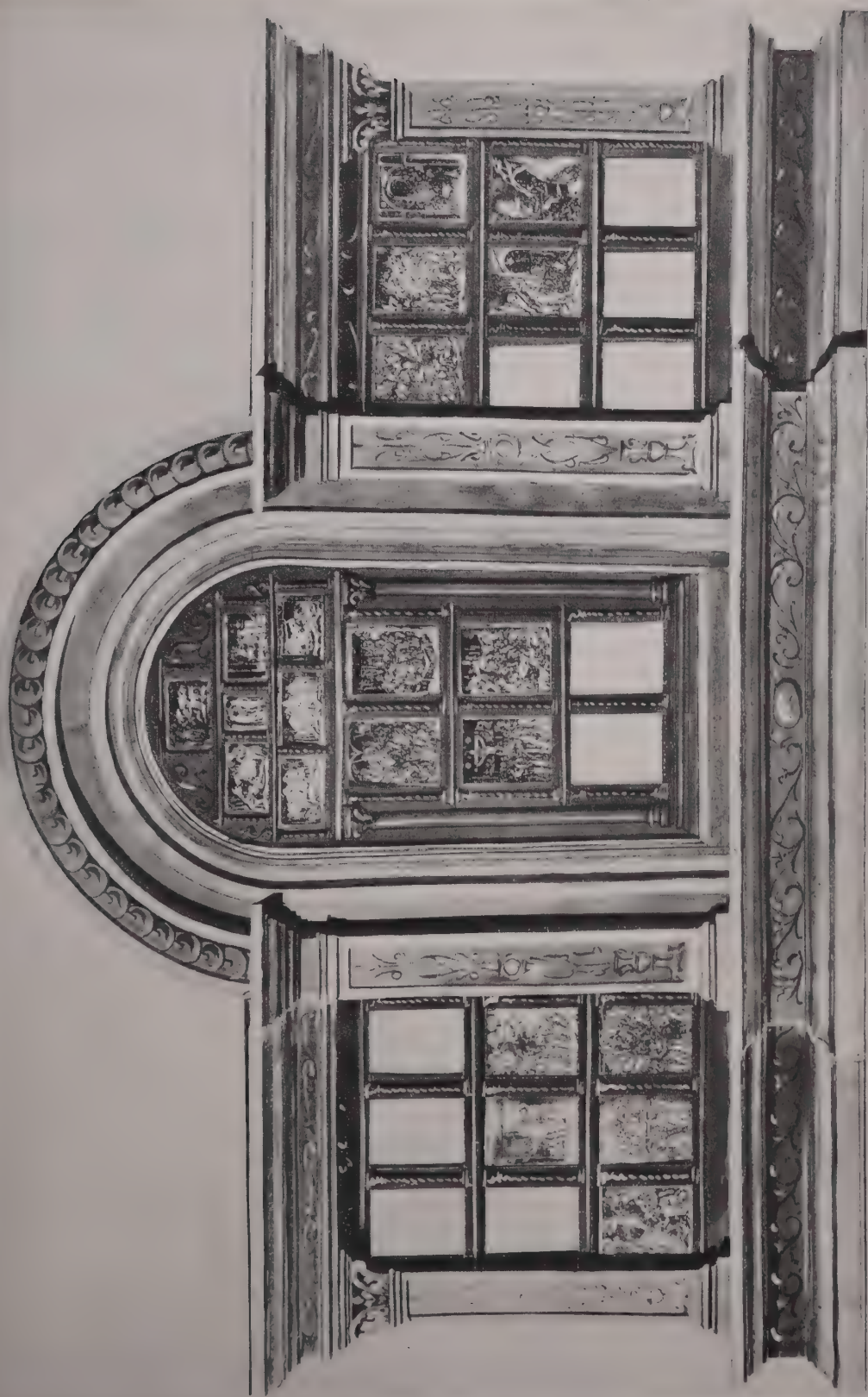


FIG. 13. — MASO FINIGUERRA. LA PASSION. Empreintes en soufre. (*British Museum et Collection du baron Edmond de Rothschild.*  
Essai de reconstitution du tabernacle du couvent des Camaldules, à Florence, par MM. Léon et Pierre André.

marchands de Florence », conservé dans les archives de cette ville, qui ne contient pas d'indications précises sur la signature de l'auteur. Toutefois, on présume qu'il s'agit du *Couronnement de la Vierge*, de Finiguerra, d'après des textes précisant le prix qu'il lui aurait été payé en 1452. Il en existe une plaque en argent appartenant au Musée du Bargello et deux empreintes en soufre, l'une au British Museum, l'autre chez le baron Edmond de Rothschild. Les spécialistes<sup>1</sup> qui ont



FIG. 14. — MASO FINIGUERRA. LE BAPTÊME DU CHRIST.  
Plaque en argent niellée. (Vienne, Collection Figdor.)

étudié ces divers nielles ont remarqué des différences d'états dans chacune de ces compositions. Elles ont été classées de plusieurs manières; la plus récente démontrait que, de la célèbre plaque de l'église San Giovanni de Florence, Maso Finiguerra aurait tiré d'abord une empreinte en soufre, actuellement au British Museum et provenant du comte Seratti et du duc de Buckingham, puis une épreuve sur papier de la Bibliothèque Nationale, faisant jadis partie de la collection de l'abbé de Marolles; enfin, une empreinte en soufre ayant appartenu à Durazzo et aujourd'hui chez le baron Edmond de Rothschild. Cette succession de travaux serait établie en confrontant plusieurs détails qui se trouvent dans la plaque d'argent, manquent dans l'épreuve sur papier et dans une première empreinte en soufre, et apparaissent dans la seconde.

Sans aborder la discussion de ces prétendus états du *Couronnement de la Vierge*, il y a un fait qui paraît exact. C'est que, contrairement à une opinion exprimée autrefois, il n'y a pas trace de plusieurs variantes d'une même plaque niellée en argent, d'après lesquelles l'artiste aurait exécuté une épreuve distincte, soit sur papier, soit en soufre. Si on compare ces empreintes en soufre et l'épreuve sur papier avec la plaque niellée de Florence, on constate que ces pièces différentes correspondent à un travail plus ou moins achevé, exécuté d'après un seul original. Non seulement les quatre œuvres ont les mêmes dimensions, mais toutes les figures et tous les motifs d'architecture peuvent se superposer, ainsi que les inscriptions

1. Courboin, *Notes critiques sur la Paix attribuée à Maso Finiguerra et sur ses différentes épreuves*, (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1909, XXV, 161, 291.)



ASSUMPTA. EST. MARIA. INCELVN | GAVDET. EXERCITVS. ANGELORVM, au-dessus du fronton, et ailleurs : AMBRUS et AGOSTI. Ces détails sont indiqués suivant le sens direct dans la plaque de métal, ainsi que dans les épreuves en soufre, tandis que dans l'estampe ils se détachent en contre-partie. C'est là une preuve que le papier a été tiré d'après le soufre, qui lui-même n'a pas été coulé directement sur la *Paix* en argent, mais sur une empreinte en terre, comme le dit Vasari dans un passage déjà cité.

Cette remarque peut être faite à propos d'une autre œuvre attribuée à Finiguerra et représentant le *Baptême du Christ*. Il y a de cette pièce une plaque en argent niellé provenant des collections Eugène Félix, Durazzo et Figdor et un tirage sur papier en contre-partie caractérisé par des balafres. Ces cassures démontrent nettement que l'estampe a été imprimée, non pas d'après la plaque en métal qui est dans un état de conservation parfait, mais d'après le soufre qui était fendillé. Est-ce là un accident produit en procédant à une empreinte ou ce défaut résulte-t-il de la pression du cylindre exercée sur le soufre à la façon d'une presse dont l'usage semblait postérieur ? On ne saurait répondre à cette question.

Quoi qu'il en soit, la technique adoptée par Finiguerra peut se vérifier dans une autre œuvre qui s'apparente au *Couronnement de la Vierge* et où la grâce angélique de Jean de Fiesole se mêle à la science de Brunelleschi et est exprimée par une combinaison harmonieuse de lignes élégantes : c'est *La Vierge entourée d'anges et de saintes*. Dans ce cas encore, il suffit d'examiner, comme pour la *Paix* de Florence, une plaque en argent et un soufre du British Museum, ainsi que cinq épreuves sur papier conservées l'une dans la collection Albertine à Vienne et trois autres au British Museum, à la Bibliothèque Nationale et chez M. Edmond de Rothschild. Le soufre est dans le même sens que la plaque, tandis que les épreuves sur papier sont dans une direction opposée. Dans toutes ces œuvres, la composition est identique, et les physionomies gardent cet air inspiré et ces formes bien définies de la plaque du Bargello.

Le même procédé peut être observé à propos de sept pièces représentant l'his-



FIG. 15. — MASO FINIGUERRA. LE BAPTÊME DU CHRIST.  
Épreuve sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)



FIG. 16. — MASO FINIGUERRA. TROIS HOMMES RELEVANT UN ANE. Épreuve de nielle sur papier. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

toire d'*Adam et Ève* et quatorze autres la *Passion de Jésus-Christ*. Seize de ces empreintes en soufre, provenant des collections Sykes et Woodburn, sont actuellement au British Museum et cinq dans la collection du baron Edmond de Rothschild. Elles ornaient, jadis, d'après la tradition, un tabernacle du cloître des Camaldules<sup>1</sup> à Florence et ont conservé la sobre monture en bois vermouth dans laquelle chacune était encadrée. L'une d'entre elles, la *Création d'Ève*, existe en nielle sur papier. En le rapprochant du soufre, on s'aperçoit que l'épreuve est en contre-partie ; dans l'un, Adam est à gauche, dans l'autre, à droite ; de même pour Dieu prenant Ève par la main. C'est là un nouveau témoignage qui confirme

cette assertion longtemps contestée que les épreuves sur papier des nielles ont bien été tirées d'après les soufres.

On pourrait multiplier ces exemples chez Finiguerra. Mais ce qui importe le plus pour l'histoire générale de l'art, c'est de déterminer les pièces susceptibles, par leur caractère éclectique, fait d'un mélange d'art chrétien et antique, d'être groupées dans son œuvre et d'écarter toutes celles qui, malgré quelques rapports avec ses procédés de composition, comme l'*Adoration des Mages*, dénotent une tout autre facture.

Plusieurs collectionneurs ont réuni quelques-uns de ses nielles les plus importants. Sans parler de Masterman Sykes, qui s'est attaché surtout à posséder des empreintes en soufre, il convient de mentionner le comte Jacques Durazzo, ambassadeur de la République de Gênes auprès de celle de Venise, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont le dernier descendant, le marquis Joseph Durazzo, avait constitué un ensemble considérable qui fut vendu en 1872. En Espagne, le marquis de Salamanca, avec le concours du peintre José de Madrazo, avait formé un autre recueil non moins important, qui fut vendu à Londres en 1869. C'est de ces deux collections célèbres que proviennent la plupart des nielles du baron Edmond de Rothschild. Beaucoup



FIG. 17. — MASO FINIGUERRA. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Épreuve en soufre. (Collection du baron Edmond de Rothschild.)

1. Lanzi (Luigi), *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1809, t. I, p. 90.





MASO FINIGUERRA

Dessin sur parchemin à la plume et au lavis

Collection de M. le baron Edmond de Rothschild







FIG. 18. — MASO FINIGUERRA. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Plaque en argent niellé. (Florence, Musée du Bargello.)



d'entre eux <sup>1</sup> s'apparentent avec *Le Couronnement de la Vierge*, au même titre que *La Passion*, *Adam et Ève*, *Le Baptême du Christ*, *La Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges et de saintes*.

Au milieu de ces nielles, il faut faire une place à part à celui qui figure *Trois*



FIG. 19. — MASO FINIGUERRA. LA VIERGE ET L'ENFANT  
ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTS. Empreinte sur soufre. (British Museum.)

hommes s'efforçant de relever un âne. Si on le compare au dessin dont on a parlé, représentant le sujet en contre-partie, on peut noter le même style dans les tailles du burin que dans les traits de plume. A côté de cette pièce, *Trois moines assis* rappellent une composition identique d'un soufre du British Museum. D'autres gravures présentent des têtes de femmes ou des auréoles analogues à celles du *Couronnement de la Vierge*. C'est ainsi que dans la collection Salamanca une *Sainte Agnès*, avec l'inscription SPERA IN DEO ET AGNE, des *Jeunes filles armant un chevalier* montrent des figures pures et d'une expression douce très particulières à Finiguerra. La pieuse ferveur qui anime un *Saint Mathieu* se concilie avec l'enthousiasme d'un homme de la Renaissance pour le paganisme, dans le *Jugement de Paris*. L'amour de l'Antiquité et la connaissance de l'architecture dont témoigne la *Paix de Florence* se retrouvent dans

une *Vierge assise sur un trône* de la même collection, et surtout dans une pièce, *La Mort de la Vierge*, Paix de grandes dimensions, autrefois en Autriche-Hongrie, dont une réplique, ayant appartenu à Durazzo, est maintenant au Musée Métropolitain de New York.

1. Dutuit (Eugène), *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1884, t. I, 2<sup>e</sup> partie, p. 285.





FIG. 20. — MASO FINIGUERRA. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTS. Épreuve de nielle sur papier.  
(Collection du baron Edmond de Rothschild.)

A-t-il existé une plaque niellée ou une empreinte en soufre d'une pareille *Paix* ? Jusqu'à présent personne n'en a entendu parler. Cellini<sup>1</sup> ne fait pas allusion à des retables de cette nature, mais il mentionne une *Paix* représentant le *Christ en Croix entre les deux larrons*, exécutée pour l'église San Giovanni à Florence, gravée et niellée de la main de Finiguerra, d'après le dessin d'Antoine Pollajuolo. Ce travail a été attribué souvent par erreur à Matteo Dei, mais aucun document ne s'oppose à l'affirmation de Cellini. Elle n'est pas contredite par Vasari et se trouve confirmée par Baccio Bandinelli<sup>2</sup> et Filippo Baldinucci<sup>3</sup> et par les livres d'administration de l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia, à la date de 1457.

On ne possède pas de preuves permettant d'attribuer à Antonio Pollajuolo quelques nielles d'un style semblable à celui de ses dessins et de ses peintures. Ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il est mentionné, dans des archives datées de 1459 comme nielleur collaborant avec Finiguerra. En outre, une estampe bien connue, *Combat d'hommes nus*, est signée de lui (OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTINI). En la comparant avec les épreuves qui paraissent de sa main, on se rend compte de leur caractère commun. C'est une science profonde de l'anatomie, une connaissance exacte du nu, un procédé particulier de traiter le corps humain, une habitude frappante de styliser la forme des pieds des personnages. Ces effets d'attitudes, tout à fait originaux, apparaissent dans la composition d'un nielle intitulé *Hercule et Antée*. L'expression de douleur et d'effort rappelle une peinture de lui appartenant au Musée des Offices et un de ses petits groupes en bronze du Musée National de Florence, représentant tous deux le même sujet traduit avec un égal sentiment de puissance. On peut encore rapprocher un autre nielle du British Museum, *Hercule terrassant l'hydre*, d'un petit tableau (Musée des Offices) d'Antonio Pollajuolo et d'un dessin (British Museum) de cette série des *Travaux d'Hercule* qu'il exécuta en 1460 pour Laurent de Médicis. On présume aussi que son frère Piero serait l'auteur d'un nielle analogue à une de ses peintures du Musée des Offices, figurant une allégorie de la *Justice* avec les armoiries de la famille Orsini. Ce qui justifierait cette hypothèse, c'est que, dans une lettre écrite en juillet 1494 à Gen-

1. Cellini, *Trattato dell'oreficeria*, Florence, 1568 (ed. Milanese, 1857). « En même temps s'était répandue dans le monde la renommée de Maso Finiguerra qui a si admirablement exécuté des nielles. On voit de sa main une *Paix* représentant le *Christ en croix entre les deux larrons*, avec beaucoup d'ornements, de chevaux et d'autres choses. Elle fut gravée et niellée de la main de notre Finiguerra, d'après le dessin d'Antoine Pollajuolo dont nous avons parlé plus haut. Elle est d'argent, et on la voit dans notre belle église de Saint-Jean, à Florence ».

2. Voir une lettre de Baccio Bandinelli à un ami où il parle « delle porte di San Giovanni condotte dal Ghiberti ». Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura*. Milano, 1822, t. I, p. 404. « Ma nel fare li giovani si feciono tanto volenti che l'uno fu Maso Finiguerra l'altro fu Desiderio (da Settignano), Piero e Antonio de Pollajuolo e Andrea del Verrochio, tutti volenti e pittori e iscultori ».

3. Filippo Baldinucci, *Decennali* (ed. Marie Manni) *Notizie dei professori del disegno*, 1767-1774, t. IV, p. 20 et 21. « Avevano i Consoli dell'Arte de Mercatanti date a fare a Maso le storie dell'altar d'argento pel Tempio di S. Giovanni, ma avendo poi questi riconosciuto il Pollajuolo in disegno e diligenza a lui molto superiore, vollero che ancora esso in concorrenza del Finiguerra molte ne lavorasse ».



tile Orsini, Antonio parle de ses travaux d'orfèvrerie qu'il exécuta avec le concours de Piero pour ce prince. Mais le catalogue de l'œuvre des Pollajuolo, pour être établi d'une manière critique, exigerait la confrontation des nielles avec le recueil de dessins aujourd'hui dispersés qui faisait partie de la collection du cardinal Léopold de Médicis et dont une partie subsiste au Musée des Offices.

Pollajuolo et Maso Finiguerra ne sont pas les deux seuls nielleurs du quattrocento. Un autre artiste qui est mentionné comme tel, est Francesco Raibolini, dit Francia de Bologne. Ses contemporains, comme Giovanni Philotheo Achillini<sup>1</sup> et Camilio Leonardi<sup>2</sup>, vantent l'excellence de son burin et font allusion à ses plaques d'argent gravé. Vasari<sup>3</sup> célèbre ses excellents travaux de nielles et Negri<sup>4</sup> mentionne une Paix niellée, exécutée en 1494 par Francia pour Giovanni II Bentivoglio et offerte à Gio-



FIG. 21. — ÉCOLE FLORENTINE. XV<sup>e</sup> S. CRUCIFIXION. Plaque en argent niellé. (Florence, Musée du Bargello.)

1. Achillini (Giovanni-Philotheo), *Il Viridaro, nel quale nomina i letterati bolognesi...* rédigé en 1504 et publié à Bologne en 1513, dit (fol. 187 v<sup>o</sup>) :

« Tante opre in testimonio ha fatto il [Francia

Et in sculptura al ver segno se accosta Col bollin suo aguaglia la bilancia ».

2. Leonardi (Camilio), *Speculum lapidum*, Venise, 1516, p. 48 : « Je connais à cet égard un homme très célèbre et d'une haute réputation, François de Bologne, dit Franza, qui dans de très petits médaillons, c'est-à-dire sur des plaques d'argent, représente gravés tant d'hommes, d'animaux, de montagnes, d'arbres, de châteaux, en tant d'attitudes et de positions différentes que cela est merveilleux à voir et à dire ».

3. Vasari, *ouvrage cité*, éd. Milanese, t. III, pp. 533 et sqq. « e particolarmente in alcuni lavori di niello eccellentissimi ».

4. Negri fait allusion à ce fait dans ses *Annali di Bologna*. Voir Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1841, t. I, p. 42. Il cite une plaque niellée de forme circulaire avec les armoiries de Bentivoglio, nielle possédé par Marcello Oretti qui, dans ses mémoires manuscrits, en attribue l'exécution à Francia.

vanni Sforza, à l'occasion de son mariage avec Lucrèce Borgia. C'est en se fondant sur ces textes que quelques érudits, comme M. Adolfo Venturi, ont attribué à Francia plusieurs petits nielles, parmi lesquels une puissante tête d'homme finement ciselée. Il semble que dans le maniement du burin l'artiste ait adopté un style tout à fait autre que dans la peinture. C'est ce qui rend difficile toute tentative de réunir toutes les pièces qui ont pu sortir de sa main.

On s'aperçoit ainsi, d'après l'étude de ces estampes, des obstacles que rencontre un essai de catalogue des nielles italiens du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, entrepris suivant une méthode critique. Ce « corpus » a été esquissé autrefois par Duchesne et par Dutuit, mais il présente plusieurs erreurs. Il faudrait éliminer toutes les pièces qui ne sont pas de véritables nielles ou dont l'authenticité est douteuse. Le nombre des gravures inventoriées n'atteindrait plus, après un examen approfondi, le chiffre de sept à huit cents auquel ils étaient arrivés.

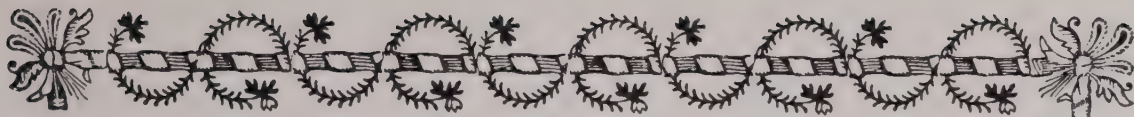
Ce coup d'œil d'ensemble sur les nielleurs du quattrocento en général et sur Finiguerra en particulier, suffit à montrer l'intérêt de leurs œuvres. Ce ne sont pas seulement des témoignages précieux des origines de la gravure sur métal en creux, qui font comprendre la nécessité d'un moyen technique plus perfectionné que le frotton pour transcrire sur papier, avec une précision scrupuleuse, la finesse des détails d'une plaque de métal. Mais ces travaux ont une importance aussi du point de vue de l'art, car ils portent l'empreinte de dessinateurs pleins de talent et dénotent une élévation de sentiment et de goût, ainsi que des qualités propres aux écoles florentine, bolonaise, vénitienne et milanaise du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>.

ANDRÉ BLUM.

1. Van Marle, *The development of the Italian schools*, La Haye, 1929, t. XI, p. 464.







AU MUSÉE DU LOUVRE

LA DONATION DE CROÿ

LES TABLEAUX HOLLANDAIS

LA Princesse Louis de Croÿ a généreusement enrichi le Louvre de tableaux hollandais. Dix-neuf y entrèrent de son vivant, en 1930 ; dix-huit, depuis sa mort le 27 août 1932. Parmi les premiers, neuf furent exposés, pendant six semaines, au Musée de l'Orangerie, il y a quelques mois <sup>1</sup>. Les autres, restés dans la retraite, ont échappé aux recherches, depuis plus d'un demi-siècle.

La princesse les tenait-elle de ses bisaïeuls, comme le *Portrait de l'Impératrice Joséphine*, superbe tapisserie des Gobelins, léguée au Musée de Malmaison, comme les trois mille sept cents dessins et peintures françaises, donnés au Louvre <sup>2</sup> ? Elle ne nous a pas renseignés, à deux ou trois exceptions près, sur leur provenance, mais nous avons tout lieu de croire qu'ils furent réunis par son père, le comte Oscar de l'Espine, dont elle les avait hérités.

Né en 1827, filleul du roi Oscar de Suède, il avait séjourné, par suite de ses fonctions diplomatiques, à Cassel, Madrid, Pétersbourg, Constantinople. Au moment de son mariage avec Hortense de Tascher de La Pagerie (1865), il était revenu, à Paris, où sa fille naquit en 1867, et où il perdit sa femme, quinze jours plus tard. Il séjourna ensuite plusieurs années à Bruxelles, de 1870 environ jusque vers 1887, date où sa fille se maria et vint habiter Paris. Il mourut dans son hôtel du boulevard Saint-Germain, le 22 janvier 1892. Nous le voyons, entre 1865 et 1885, acquérir en vente publique à Paris et à Bruxelles ou prêter à des expositions belges, certains tableaux de la donation, et d'autres encore qui ne nous sont pas parvenus.

Ceux que possède aujourd'hui le Louvre (trois Flamands s'y mêlent aux Hollandais, nous les signalerons en passant), tous du <sup>xvii</sup>e siècle, sont de sujets variés : paysage et marine, nature morte, portrait, histoire, genre. Avant de les

1. *Catalogue de l'exposition des œuvres provenant des donations faites par M<sup>me</sup> la Princesse Louis de Croÿ et M. Louis Devillez*, 5 décembre 1930 au 15 janvier 1931. Musée de l'Orangerie des Tuileries. Paris (1930), in-12. Préface par Jean Guiffrey.

2. La tapisserie venait du comte de Tascher de La Pagerie, cousin germain de Joséphine, les dessins et peintures français, du comte de l'Espine, tous deux arrière-grands-pères de la Princesse, l'un maternel, l'autre paternel.

passer en revue, selon ces divisions, mettons à part un tableau exceptionnel, un *Intérieur* sans personnages, qui mérite une attention spéciale, non seulement par ses qualités, mais encore par ses aventures, et par les artistes illustres auxquels on l'attribua fausement.

Les historiens de Pieter de Hooch en déploraient la disparition<sup>1</sup>. Ils en avaient



*Intérieur de Maison hollandaise.  
(Les pantoufles)*

FIG. 1. — ÉCOLE DE VERMEER DE DELFT. INTÉRIEUR.  
(Ancien état, d'après le catalogue de la vente Brooks.)

pu voir, au catalogue de la vente Brooks (16 avril 1877, à Paris, n° 34), la mauvaise eau-forte que nous reproduisons ici. La toile, pensaient-ils, devait être un chef-d'œuvre. Signée P. D. H., elle portait, en effet, la date de 1658, celle des peintures insignes, exécutées à Delft, par le maître, dans le bref éclat de son génie : *Le Cellier* (Rijksmuseum), *Les Joueurs de cartes* (Buckingham Palace), *Le Berceau* (collection Pannwitz), enfin, *La Cour avec une femme et un enfant* (National Gallery). La petite fille, avec son chien sur les genoux, se retrouvait exactement, assise sur une marche du seuil d'un corridor, dans la *Tonnelle* (Comte de Strafford, Wrotham Park), œuvre toute proche de cette *Cour*. Le tableau perdu nous réservait-il les mêmes joies que ceux-là, où un froid logis, des hôtes apathiques sont transfigurés par les jeux du soleil et de l'ombre ? En 1930, nous le découvrons chez la princesse de Croÿ. Mais quelle surprise ne nous réservait-il pas ? La signature, la date, la fillette avaient disparu. Additions modernes ; quand avaient-elles

été mises et enlevées ? Nous pouvons le savoir approximativement en suivant les avatars de la toile.

1. Il figure dans le catalogue de Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragenden holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen et Paris, in-8°, t. I, 1907. Pieter de Hooch, n° 108 ; dans le volume de C. H. Collins Baker, *Pieter de Hooch*, London, 1925, in-4°, p. 3 ; dans les articles de C. Brière-Misme, *Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, p. 64 ; dans le corpus de W. R. Valentiner, *Pieter de Hooch, des Meisters Gemälde in 180 Abbildungen*, 1929, in-4° (*Klassiker der Kunst*), p. 53 ; enfin dans un article de W. R. Valentiner, *Vermeer und die Meister der holländischen Genremalerei Pantheon*, 1932, p. 308.





Archives phot.

FIG. 2. — ECOLE DE VERMEER DE DELFT. INTÉRIEUR.

Elle est mentionnée pour la première fois par Smith<sup>1</sup>, en 1842, sous le titre « The Slippers », *Les Pantoufles*, qui lui est resté, tout impropre soit-il : ces pantoufles, en effet, sont des socques. Smith nous apprend qu'elle avait été importée trois ans plus tôt (1839), en Angleterre, par le marchand Chaplin, et il la décrit : elle ne comportait ni signature, ni date ; on n'y voyait point d'enfant. En 1866, elle reparait à Paris, dans la collection du fameux critique Thoré-Burger, qui portait un vif intérêt à Pieter de Hooch et à son groupe et qui ressuscita le grand Vermeer, complètement oublié, par des articles parus ici-même. Il y signalait notre *Intérieur*, comme un des Pieter de Hooch les plus voisins de Vermeer<sup>2</sup>. Il le prêtait, la même année, à l'exposition du Palais des Champs-Élysées<sup>3</sup>. Burger possédait la signature, la date, mais non le personnage, qui sera présent, deux ans après, à la vente du comte de Lambertye (à Paris, 15 avril 1868, n° 32), et en 1877, à celle de M<sup>me</sup> Brooks. Puis, ces repeints disparaissent. Lorsque le tableau passe aux ventes Beurnonville, à Paris, en 1883 et 1884<sup>4</sup>, il est revenu à l'état où Smith l'avait trouvé. Nous n'avions pas attaché d'importance aux variantes des descriptions successives que, trompée par une mention postérieure, nous tenions pour plus ou moins complètes. Le marchand Sedelmeyer, en effet, publie<sup>5</sup>, en 1898, les *Pantoufles* parmi les tableaux qui lui avaient appartenu. Il en donne une estampe par Lowenstam, semblable à celle de Desbrosses au catalogue Brooks. La notice correspondante indique, au terme des provenances, la vente Beurnonville, et implique ainsi que le tableau n'y était pas modifié. On était même autorisé à croire que Sedelmeyer l'avait eu depuis. A la vérité, il l'avait perdu de vue après l'avoir acquis 1.650 francs à la vente Lambertye, et revendu à Max Kann qui le posséda, semble-t-il, avant M<sup>me</sup> Brooks. Le comte de l'Espine l'avait acheté pour 6.800 francs à la seconde vente Beurnonville. Grâce à lui, nous savons que la petite fille, survenue entre 1866 et 1868, avait été peinte pendant un séjour du tableau chez le marchand bruxellois Hériss par Florent Willems, émule belge de Meissonier. Le baron de Beurnonville l'avait ensuite fait enlever ainsi que la date et les initiales<sup>6</sup>. Enfin, ces jours derniers, le restaurateur du Louvre ayant attaqué le chien, celui-ci, qui figure pourtant dans la description de 1842, s'effaça sans difficulté.

La peinture, dont notre seconde image montre la condition actuelle, est cap-

1. John Smith. *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, Londres, in-8°, t. IX, 1842, Supplément, Pieter de Hooch, n° 20.

2. W. Burger, *Van der Meer de Delft*, Paris, 1866, in-8° (Tirage à part des articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 22).

3. *Exposition rétrospective ; tableaux anciens empruntés aux galeries particulières*. Palais des Champs-Élysées, juin 1866. Paris, 1866, in-8°, n° 217.

4. Le 21 mai 1883, n° 66, racheté 9.700 fr. ; le 3 juin 1884, n° 253.

5. *Illustrated catalogue of 300 paintings by old masters which have at various times formed part of the Sedelmeyer Gallery*, Paris, 6, rue de La Rochefoucauld, 1898, in-4°, n° 69.

6. Le comte de l'Espine avait noté ces renseignements en marge de son catalogue de la vente Beurnonville, que nous avait prêté la Princesse de Croÿ.



tivante, mais non de premier ordre (T. 1.00 × 0.70). Elle se relie moins à Pieter de Hooch qu'à Vermeer. Les deux maîtres ont traité, l'un couramment, l'autre par exception, ce motif d'un logis aux portes ouvertes. Chez de Hooch, la salle d'habitation est au premier plan. C'est là que vaquent à leur besogne la ménagère du



Archives phot

FIG. 3. — JAN VAN DER HEYDEN. RÉSIDENCE SEIGNEURIALE.

*Cellier* et la mère du *Berceau*. La lumière tamisée s'échappe pour aller dans la pièce voisine à la rencontre du soleil. Au long du tableau profond, elle couve et éclate, caresse de reflets chauds les dalles luisantes et les murs ternes, allume dans les étoffes des tons de flamme auxquels s'oppose parfois le noir d'un velours. L'artiste place, de préférence, la baie sur le côté, la complique volontiers d'une cloison vitrée, de volets entr'ouverts, de rideaux à demi tirés, qui favorisent le pittoresque de l'éclairage (*Tâche maternelle*, Rijksmuseum). Au contraire, Vermeer, dans la *Lettre d'amour* (Rijksmuseum), ouvre une simple porte au centre de la toile. Elle conduit d'un office obscur au salon que baigne un jour égal et froid. C'est la donnée

des *Pantoufles*. Vermeer en inspira aussi la pâte grenue, le coloris clair : un mur gris-bleuté, une table et une chaise d'un jaune brillant que réchauffent, aux plis du tapis, des ombres orangées.

A cause de ses faiblesses, on ne saurait pourtant attribuer le tableau, comme le voulaient le comte de l'Espine et sa fille, à Vermeer. Le maître se limite sagement à deux pièces. Il fait valoir la principale par de vigoureux repoussoirs : une por-



Archives phot.

FIG. 4. — HENDRIK DUBBELS. PLAGE.

tière, un siège. Il y met des personnages qui attirent l'attention, font apprécier l'éloignement, forment un objet d'importance à l'action du clair-obscur. Le peintre des *Pantoufles* a représenté trois pièces. Il s'est ainsi encombré d'un chambranle ingrat supplémentaire, et même, à droite, d'une porte dont on ne voit pas l'embrasure et que l'on s'explique mal. L'intérêt se trouve réduit à un morceau de muraille. Les repoussoirs, les jalons sont insignifiants, malgré l'agrément du trousseau de clefs, peint en silhouette, sans un trait ; les pièces se trouvent réduites à fuir par la perspective du dallage, par le rendu de l'atmosphère. Or, les déformations

des carreaux sont défectueuses, la profondeur de l'air n'est pas assez sensible. La salle, que l'artiste veut lointaine, reste toute proche de nous.

Quels noms suggère cette toile ? Avant qu'elle ne soit retrouvée, Hofstede de Groot, d'après les descriptions de Smith et de la vente Beurnonville, avait pensé à Pieter Janssens Elinga, imitateur de Pieter de Hooch, dont un *Intérieur* sans personnages était (1891), dans la collection Brockhaus, à Leipzig <sup>1</sup>. J'avais songé, d'après l'eau-forte, à Cornelis Bisschop, en raison de la *Peleuse de pommes* (Rijksmuseum), à Emmanuel de Witte, le peintre d'intérieurs d'églises, à cause du *Clavecin*, publié jadis ici <sup>2</sup>. L'éclairage, le coloris, la touche des *Pantoufles* reparues,

1. C. Hofstede de Groot, *De schilder Janssens. Oud Holland*, 1891, p. 292-293, n° 15 des œuvres douteuses.

2. Clotilde Misme, *Emmanuel de Witte* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1923, I, p. 154).



forcent d'éliminer ces trois peintres. Elles évoquent encore deux « Intérieurs » de l'école de Pieter de Hooch (Musée de Berlin), l'un, par un inconnu<sup>1</sup>, l'autre par Hendrick van den Burgh, assure M. Valentiner dont l'opinion ne nous paraît pas suffisamment fondée<sup>2</sup>. Ni l'un ni l'autre n'ont d'ailleurs de rapport précis avec notre toile. Résignons-nous donc à la classer : École de Vermeer de Delft, vers 1660. Le Terborch accroché au mur<sup>3</sup>, disparate dans une œuvre delftoise, et qui nous a longtemps intriguée, inviterait-il à chercher les origines de l'auteur autour du maître de Deventer ? Que de peintres ont travaillé aux Pays-Bas dont nous savons seulement les noms ! les *Künstler-Inventare*, de M. A. Bredius, les papiers de la Firme Forchoudt récemment édités, en font foi. Que d'autres, célèbres par leur spécialité, mais dont les incursions dans les genres voisins nous sont ignorées ! Attendons patiemment que de nouvelles découvertes viennent nous renseigner. L'anonymat ne nous empêchera pas de goûter le tableau. Il plaît par l'ordonnance, par l'effet de lumière et de couleur. Il captive par les gaucheries mêmes que nous notions dans la composition : sa téméraire sobriété manifeste, au comble de l'exigence, le sentiment, qui, en Hollande, créa la peinture d'intérieur bourgeois. Ce sentiment perce dans certaines œuvres médiévales, où le logis, soigneusement décrit, reste subordonné à une figure religieuse, il s'épanouit chez Pieter de Hooch, où



Archives phot.

FIG. 5. — ABRAHAM VAN BEYEREN. MARINE.



Archives phot.

FIG. 6. — JAN VAN DER MEER. LES BLANCHISSERIES D'OVERVEEN.

1. N° 1401 A. Le catalogue du musée (1931), le donne à Pieter de Hooch. M. Valentiner, dans *Pieter de Hooch*, *op. cit.*, le laisse plus judicieusement à un émule anonyme.

2. N° 912 D. au catalogue de 1931 comme Van der Burgh ; W. R. Valentiner, *Pieter de Hooch*, *op. cit.*, p. 248.

3. Hofstedt de Groot, *op. cit.*, t. V, 1912, Terborch, n° 174.

les personnages sont devenus l'accessoire, il domine ici, jusqu'à évincer l'homme. Les *Pantoufles* sont comme l'ex-voto d'un peuple septentrional à l'asile qui le protège contre le climat et les éléments hostiles. Sa tendresse y brille, simple et forte, détachée du luxe, presque de l'art. Aux heures contemplatives, elle a découvert les beautés secrètes de l'habitation dans les nuances du jour à travers les pièces,



FIG. 7. — SALOMON RUISDAEL. MARINE.

Archives phot.

dans le charme des tons ; aux heures actives, elle l'a parée d'ordre et de propreté. C'est elle qui fait une œuvre séduisante, presque émouvante, de cet « Intérieur », vide et vivant.

Voyons maintenant le reste de la donation. La place nous étant mesurée, nous ne nous arrêterons qu'aux tableaux les plus intéressants et citerons les autres en note <sup>1</sup>.

Les paysages et les marines sont nombreux. Seul, parmi eux, un grand *Port* de Jan Beerstraeten, doit plus à la fantaisie qu'à la vérité. Avec une touche minutieuse, des tons éteints, restés nordiques, l'artiste a peint un de ces décors roma-

1. Hors les *Pantoufles*, nous ne trouvons comme vue d'intérieur qu'une *Eglise*, sans importance, par un disciple d'Hendrick van Vliet (B. 0.40 × 0.33).



nesques, pleins de détails charmants, qu'inspira le mirage italien à maints Hollandais (T. 153 × 177). Les autres panneaux sont engendrés par l'observation de la nature familière qui a fait, à une époque où régnait le « paysage historique », le mérite de l'école batave.



Archives phot.

FIG. 8. — JAN VAN GOYEN. L'HIVER PRÈS DE DORDRECHT.

Jan van der Heyden, spécialiste de ce que l'on pourrait appeler le « paysage urbain » et dont le Louvre possède, entre autres, un *Canal* et la *Place de l'Hôtel de ville*, à Amsterdam, nous montre ici une villa entourée d'arbres (*Résidence seigneuriale*). Construite dans le style classique que l'architecte Van Campen adapta, vers le milieu du siècle, aux demeures bourgeoises des Pays-Bas, elle prend, derrière la clôture basse qui l'abrite sans l'emprisonner, un air de dignité avenante et de riante intimité. Les roses délicats des briques et des tuiles font valoir le bleu tendre, un peu verdi, du ciel (B. 0.46 × 0.59). Un autre exemplaire de la même composition, réduit par une mutilation à la partie centrale, se trouvait, en 1913, dans la collection de Ridder, avec laquelle il fut vendu, à Paris, le 2 juin 1924 (n° 25), sous le titre : *Départ pour la chasse*. On y notait quelques légères diffé-

rences dans les arbres, et des personnages plus nombreux, que Bode et Hofstede de Groot attribuaient à la collaboration d'Adriaen van de Velde <sup>1</sup>.

Les *Blanchisseries d'Overveen* (T. 0.80 × 1.10), par Jan van der Meer de Harlem, nous transportent dans un site plus sauvage. Au bas des dunes ocrées où poussent des buissons roux, la plaine, toute fraîche, avec ses prés où sèche la toile entre les canaux, s'en va vers l'horizon. Harlem, au loin, la limite; ville presque aérienne déjà, avec ses contours estompés, avec les roses et les gris pâles de ses églises de ses moulins, de ses maisons, elle la relie au vaste ciel semé de nuages clairs. C'est un des motifs les plus originaux de la peinture hollandaise, les plus contraires à la formule alors admise du « paysage composé » avec site pittoresque et « fabriques », que ces visions de pays plat. Entre deux accents : en bas, un terrain plus sombre, en haut, des nuées plus grises, le tableau décrit l'espace. L'idée d'immensité naît du sol uni et du ciel calme, où rien ne borne la vue, n'arrête l'attention ; elle se précise par les nuances justes des tons et des valeurs soumis à l'éloignement. D'autres peintres, autour de Rembrandt, comme Herkules Seghers, Philippe de Koninck, ont donné du lyrisme à ce thème, en accusant les contrastes de lumière et d'ombre. Mais, parmi les « Plaines de Harlem », plus sereines et plus exactes, dérivées de Jacob Ruysdael, et dont l'une par Joris van der Hagen, figure au Louvre, celle-ci est des meilleures. Elle est vantée déjà par Bode en 1869, sur la foi de l'amateur d'Aix-la-Chapelle, Suermondt, qui la lui avait signalée <sup>2</sup>. Il en note la signature : J. v. Meer, et la date, peu lisible aujourd'hui : 1675. La toile se trouvait alors à Paris, chez M. Tencé, et passa aux enchères après la mort de son propriétaire, le 12 décembre 1881 <sup>3</sup>. Ce fut, sans doute, au comte de l'Espine qu'elle fut adjugée pour 4,000 francs ; il la prête, un mois après, à l'exposition néerlandaise des Beaux-Arts, à Bruxelles (juin 1882, n° 138) <sup>4</sup>. Nous avons pu l'admirer, il y a deux ans, à l'exposition de l'Orangerie (n° 9). Elle représente dignement dans notre musée un artiste de talent dont nous avions seulement une *Entrée d'auberge* peu caractéristique, que M. Valentiner proposa même dernièrement d'attribuer à Ludolf de Jongh <sup>5</sup>.

Avec la *Plagè*, d'Hendrick Dubbels, dont le Louvre ne possédait rien encore, nous voici sur l'autre versant des dunes. Cette évocation de frontière marine est particulière aussi à la Hollande, qui, la première, saisit le charme de l'eau. La terre,

1. Wilhelm Bode, *Die Gemäldegalerie des weiland Herrn A. de Ridder*., Berlin, 1913, in-fol., n° 67. C. Hofstede de Groot, *op. cit.*, t. 8, 1923, Jan van der Heyden, n° 255.

2. W. Bode, *Meisterwerke der Braunschweiger Galerie*... XIII. *Eine Dünenlandschaft, Oelgemälde von Jan van der Meer dem Älteren von Haarlem*. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1869, p. 346-353 ; n° 31 du catalogue, p. 353. « Durch seinen Umfang und durch die Grossartigkeit der Auffassung... eines der bedeutendsten Werke des Meisters. »

3. Vente de feu M. Tencé, de Lille, à Paris, n° 33.

4. *Exposition néerlandaise des Beaux-Arts, organisée au bénéfice de la Société néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles. Catalogue explicatif*. Bruxelles, 1882, in-16.

5. W. R. Valentiner, *Pieter de Hooch, op. cit.*, en note, p. XXIX ; la signature J. van der Meer serait fausse.



au seuil des flots, semble abdiquer. Tout ici est vapeur : les blêmes monticules de sable, façonnés par le vent, paraissent aussi inconsistants, aussi mouvants que les brumes. Seul, le duvet d'herbes d'un vert bleuâtre qui en couvre la tête les délimite au loin, et tranche discrètement sur les tons bistres, blonds et gris, communs au sol et au ciel (T. 0.49  $\times$  0.47).



FIG. 9. — NICOLAS MAES. PORTRAIT DE HERMANUS AMIJA.



FIG. 10. — JAN VERSPRONCK. PORTRAIT DE FEMME.

Archives phot.

Les marines représentent presque toutes non la pleine mer, mais les vastes embouchures des fleuves néerlandais, où la rive lointaine émerge à peine. Nous en retiendrons deux.

L'une présente l'attrait d'être assez exceptionnelle dans l'œuvre d'Abraham van Beyeren. Elle vient s'ajouter à une douzaine de marines peintes par ce maître de la nature morte. Signée du monogramme, très bien conservée, elle a la même pâte mince, la même froideur de tons : un ciel gris, des flots argentés dont l'étendue est coupée par des voiles beiges et brunes. A force de représenter des poissons, l'artiste s'était intéressé à la mer. Il la montre parfois par une baie à côté de l'étal où gisent ses modèles, comme dans un autre tableau de la donation de Croÿ. Poissons et marines appartiendraient plutôt, selon Bode, à la première partie de sa carrière avant 1660 ; les « déjeuners », les « bouquets », plus colorés et d'une touche plus épaisse leur seraient postérieurs <sup>1</sup>. (B. 0.34  $\times$  0.57).

1. W. von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*, Leipzig, 1921, in-4°, p. 332.

La *Marine* de Salomon Ruisdael ne fera pas double emploi au Louvre qui expose pourtant trois œuvres du maître, tenues dans les tons éteints de sépia et de vert qui lui sont habituels et dont l'une, *Bords de rivière*, datée de 1642, est capitale. La nouvelle venue, plus tardive d'environ vingt ans, est plus ardente. Le soleil couchant enflamme les nuages ; le ciel nuancé d'or, de rouge, de bleuâtre est décrit avec une ampleur qui fait songer à Aert van der Neer (B. 0.24 × 0.52).

Les Hollandais ont noté non seulement, comme ici, les effets de lumière naturels, mais encore des embrasements fortuits. Un petit *Incendie de village*, la nuit, par Egbert van de Poel, fort joli dans l'ensemble et les détails, représentera, au Louvre, ce rameau du paysage batave. Il a passé dans la vente J.-J. Chapuis, à Bruxelles, le 4 décembre 1865, n° 311 (B. 0.38 × 0.32, signé à gauche : E. van der Poel).

Un des tableaux les plus importants de la donation ne fixe pas le spectacle d'une heure, mais l'image d'une saison, l'hiver, dédaigné des classiques, mais cher aux Hollandais. Jan van Goyen, célèbre par ses toiles ambrées, où un fleuve lent s'étale entre des berges plates, a montré, parfois, ses sites d'élection transformés par le gel. Nous sommes ici près de Dordrecht, dans un lieu qu'il a peint aussi l'été <sup>1</sup>. On glisse, on patine sur cette partie du Rhin et de la Basse-Meuse réunis, qui se nomme Merwede ; on se restaure sous les tentes dressées par des aubergistes ; à gauche, la tour en ruines de l'ancien château de Merwede, au fond, la ville avec le clocher carré de la Grande-Église. Van Goyen voit l'hiver des mêmes yeux que l'été ; il le pare de la même lumière chaude et dorée, de la même atmosphère transparente. On suit la trace du tableau depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il passe le 14 avril 1777, à Amsterdam, dans la vente N. Nieuhoff, n° 53 ; le 10 décembre 1804, dans la vente van Leyden, à Paris, n° 35 ; il reparaît aux enchères le 23 mai 1878, n° 96, avec la collection Laurent-Richard, à Paris (gravé au catalogue), et le 19 janvier 1882 avec celle du duc de Bojano (n° 35). Le comte de l'Espine, qui l'acquiert sans doute là, le prête à l'exposition néerlandaise de Bruxelles en juin 1882, n° 81 <sup>2</sup>. Le Louvre, qui ne possédait pas d'« Hiver » de Van Goyen, accueille avec joie, ce beau panneau (B. 0.51 × 0.71, signé des initiales), de même époque à peu près que notre *Rivière* (datée 1644), et digne de lui faire pendant <sup>3</sup>.

Avec Otto Marsens, nous abandonnons le paysage. Le pied d'un arbre remplit son tableau (T. 0.68 × 0.52). Autour prospère une végétation perfide : des cham-

1. Voir C. Hofstede de Groot, *op. cit.*, t. 8, 1923, Jan van Goyen, n° 56.

2. *Id.*, n°s 82 et 1178.

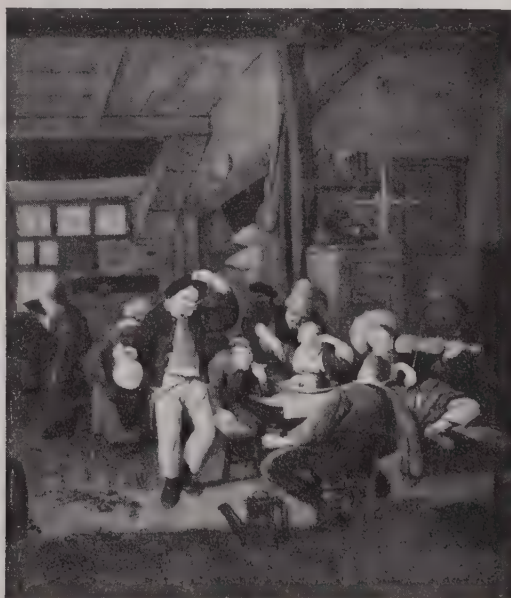
3. Citons les autres paysages et marines de la donation : Gillis Rombouts, *Entrée de forêt* (B. 0.61 × 0.85) ; Anthony van Croos, *Paysage* (B. 0.72 × 0.62) ; Pieter Bouts, *Plage* (signée ; B. 22 × 34) ; quatre marines, dont l'une très agréable par R. Zeeman (signée, B. 0.18 × 0.24) ; les autres, par Abraham Storck (signée, B. 0.38 × 0.55), Jan van Os (signée, B. 0.53 × 0.70), Allaert van Everdingen, (T. 101 × 124). Enfin, un *Patinage* signé « Avercamp » (B. 0.47 × 0.63) qui n'a pas la maîtrise des scènes analogues d'Hendrick Avercamp. Il pourrait être de Berend Avercamp son neveu, si l'on en juge par la comparaison avec un tableau du Musée de Berlin attribué maintenant à ce peintre, n° 760 du catalogue de 1931.



pignons spongieux entre lesquels les racines se tordent, des lichens malsains, un dur chardon qui darde ses épines. Cadre approprié aux modèles que le peintre élevait dans une petite ménagerie proche d'Amsterdam : les serpents. Des papillons pervers, dont les ailes jaunes luisent sur le fond noir, se plaisent auprès d'eux, et leur vol hésitant, comme nocturne, inquiète. Marsens, dont le Louvre n'avait rien encore, a fixé dans ce tableau maléfique l'impression qui émane des reptiles.



FIG. 11. — HERMANN NAUWINCK, LE BAPTÊME DE L'ÉUNUQUE.



Archives phot.

FIG. 12. — CORNELIS DUSART, INTÉRIEUR DE CABARET.

Parmi les natures mortes, signalons, outre les *Poissons* déjà cités de Van Beyeren (T. 0.92 × 1.23), d'autres *Poissons*, d'un artiste inférieur, aux œuvres rares, Jacob Gillig (T. 0.39 × 0.32), dont une toile très voisine est au Musée de Berlin, (n° 983 c); une grande composition attribuée à Snyder (*Fruits et légumes*, T. 1.90 × 2.15)<sup>1</sup>, un Corneille van Spaendonck banal (*Pêches et ananas*, T. 0.42 × 0.53) daté 1706; enfin une *Vanité*, nature morte symbolique où les attributs des conditions humaines, joints au portrait d'un roi décapité, Charles I<sup>er</sup>, sont surmontés d'une tête de mort et d'un sablier. Elle porte la signature de Vincent Laurentz van de Vinne, élève de Frans Hals, dont le Musée de Harlem, possède une des rares œuvres conservées, une *Vanité* analogue à la nôtre<sup>2</sup>.

1. Sur la liste manuscrite remise au Louvre par la princesse de Croÿ, le titre du Snyder est suivi du nom : Blondoff. Nous supposons qu'il avait été cédé au comte de l'Épine par le comte de Blondoff, ministre de Russie à Bruxelles, qui prêta des tableaux à l'exposition néerlandaise de 1873.

2. Nous remercions M. Vorenkamp, auteur d'un ouvrage en préparation sur la nature morte néerlandaise qui a examiné le tableau et découvert la signature.

Aboutissons maintenant aux images de l'homme. Voici d'abord des portraits. Un *Portrait de femme*, par Jan Verspronck, élève de Hals, garde, avec moins d'ampleur et de vie, certains traits du maître : simplicité de pose et de costume, fraîcheur du teint, animation du visage. Pourvu d'une belle signature et d'une



FIG. 13. — NICOLAS ROSENDAEL. HENRIK DAEMEN PRÉSENTANT SA FILLE  
A L'ÉVÊQUE DE PADERBORN.

date, 1656 (B. 0.91 × 0.70), il appartenait déjà au comte de l'Eschine lorsqu'il figura à l'exposition néerlandaise de Bruxelles, en 1882 (n° 263). On put le voir à l'Orangerie, en décembre 1930 (n° 1). Il y était accompagné de deux portraits par Nicolas Maes (n°s 10 et 11. B. 0.66 × 0.54). Le catalogue de l'exposition nous apprend — d'après les renseignements fournis, sans doute, par la princesse de Croÿ — le nom des personnages : Hermanus Amija et sa femme Katherine de Vogelaar, fille d'un secrétaire de la ville d'Amsterdam. Il indique, de plus, que ces tableaux, conservés d'abord dans la famille Van Schuylen, furent vendus au comte de l'Eschine par le chevalier Van de Kastele, directeur du Musée royal de curiosités de La Haye. Postérieurs à 1683, année où Amija se maria, ils montrent, par rapport à Verspronck, l'évolution du portrait batave pendant la seconde

moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les bourgeois hollandais, devenus opulents, dédaignent la bonhomie de leurs ancêtres et veulent des effigies patriciennes : une pose dégagée, des tissus somptueux et quelque insigne de la culture classique, apanage de l'élite, chapiteau ou statue. Maes est de ceux qui manient le mieux ce style, surtout en petit format, comme ici. Le clair-obscur accusé et la touche large, hérités de Rembrandt, qui indiquent, sans insister, les tons discrets, donnent au portrait une réelle distinction et pallient, s'il y a lieu, la vulgarité du modèle.

Un autre panneau, de même tendance mais fort médiocre, qui représente un homme dans un parc, non loin d'une statue antique, appuyé sur un bloc de pierre



où un *Bain des nymphes* est peint en couleurs, mérite d'être noté. Il est signé, en effet, de Mattheus Wytmans, imitateur de Gaspar Netscher, dont on connaît peu de chose. Les œuvres authentiques des séides servent utilement à caractériser leur production trop souvent confondue avec celle des maîtres (T. 0.40 × 0.32).

Une double effigie dépasse en ambition celles de Maes et de Wytmans. Elle



FIG. 14. — GÉRARD HONTHORST. L'ARRACHEUR DE DENTS.

Archives phot.

est suffisamment curieuse par son thème, et par son auteur, dont l'œuvre, jusqu'ici, se composait de trois tableaux d'histoire, pour que nous la reproduisions, malgré ses défauts. Elle représente, chose exceptionnelle partout, mais surtout en pays protestant, un jeune catholique offrant à un prélat une thèse théologique. L'inscription latine présentée par le néophyte qui porte son livre sous l'autre bras, nous en informe, spécifie la date, 1669, et identifie les modèles : Hendrick Daemen, d'Amsterdam, sur lequel nous n'avons pas trouvé de renseignements, et l'évêque de Paderborn, en Prusse, Ferdinand de Furstenberg (1626-1683), prince éclairé qui protégea les savants et les gens de lettres et à qui quantité d'ouvrages furent dédiés<sup>1</sup>. Le cadre de cette grande toile (1.81 × 1.43) est à ses armes et orné d'at-

1. Voici le texte de l'inscription « F E R. D. G. Episcopo Paderbornensi, Coadjutori Monasteriensi

tributs épiscopaux. Sur le pied du fauteuil se lit la signature : Roossendaël f. 1669. Le personnage de l'évêque montre bien, par ses faiblesses, qu'il n'a pas été peint d'après nature ; l'artiste s'est servi de la gravure en buste de Blotelingh et a gauchement ajouté le reste du corps. Le jeune homme, costumé à l'antique avec une tunique blanche et un manteau bleu, est d'un modelé plus souple. Pour cette composition solennelle, si étrangère à l'art familial de la Hollande, et que Daemen destinait évidemment à son protecteur, on fit appel à un artiste instruit en Italie. Nous savons par le biographe Houbraken, que Nicolas Rosendaël y avait dessiné d'après Raphaël, Veronèse, Tintoret <sup>1</sup> ; l'inventaire de sa veuve mentionne encore parmi ses productions une copie d'après Titien <sup>2</sup>. Il fut, après son retour à Amsterdam, « un brave peintre d'histoire », soumis à la discipline académique, comme en témoignent ses toiles vastes et ennuyeuses, le *Bon Samaritain* (Musée de Harlem), *Suzanne devant ses juges* (Musée de Cologne).

De telles œuvres trahissent, à côté du grand courant de réalisme indigène, les aspirations, minimes mais constantes, généralement malheureuses, de la classe intellectuelle et aristocratique vers l'art classique. Elles furent surtout manifestées par Frédéric-Henri, par sa veuve Amalia de Solms, par sa cour <sup>3</sup>. Le stathouder nous apparaît les cheveux et la barbe presque blancs, dans un portrait de la donation, d'ailleurs très sobre. C'est une des nombreuses variantes ou répliques d'un type créé par Honthorst en 1647, l'année de la mort du prince, et dont un exemplaire est au Musée de la Haye <sup>4</sup>.

La destination des tableaux hollandais, même lorsqu'ils traitent des thèmes historiques, opposait une barrière au « grand art ». Deux toiles qui, parmi celles de la donation, retracent des scènes bibliques, le prouvent. Faites pour la maison privée, non pour les temples, dont elles étaient exclues, elles adoptent un petit format et évitent l'emphase. Les sujets, inspirés aux peintres réformés par la lecture des Écritures, sont parfois peu communs en pays catholiques. Voici le *Baptême de l'Eunuque Judas*, trésorier de Candace, reine d'Éthiopie, par le diacre saint Philippe qui, au 1<sup>er</sup> siècle, évangélisa la Samarie. Il est signé par Hermann Nauwincx

S R I Principi serenissimo Comiti Pyrmontano et Libero Baroni de Furstenberg Clementissimo Domino suo has Theses Dedicat consecratque humillimus cliens Henricus Daemen, Amsteldamensis A<sup>o</sup> 1669. »

1. Arnold Houbraken, *De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en schilderessen*. Amsterdam, in-8<sup>o</sup>, t. III, 1721, p. 164.

2. A. Bredius, *Künstler-Inventare*. Haag, in-8, t. II, 1916, *Der Nachlass-Inventar der Catharina Deye, Witwe von Nicolaes Rosendaël*, p. 541-548.

3. Voir à ce sujet une intéressante étude de F. W. Hudig, *Frederik Hendrik en de Kunst van zijn tijd*, Amsterdam, 1928, in-8<sup>o</sup>.

4. Nous remercions M. Staring, spécialiste de l'iconographie de la maison d'Orange, qui nous a renseignée sur la date et les variantes de ce portrait.

La donation comporte encore deux portraits : l'un négligeable, repeint, *Un homme assis à une table* (B. 0.67 × 0.52) ; l'autre (attribué à tort par la donatrice à Dirck Hals) une *Tête de jeune homme* découpé, semble-t-il, dans une composition plus importante (T. 0.50 × 0.50).



dont on connaît seulement (outre dix-sept paysages gravés), quatre paysages peints et un portrait. Il se rapproche, mais avec plus de naïveté et de conviction, du même épisode traité par Lastman, maître de Rembrandt, une quarantaine d'années auparavant (en 1608, Musée de Berlin, n° 677). On peut lui reprocher des insuffisances de dessin et de modelé, mais il plaît par l'ardeur harmonieuse du coloris ocre et jaune auquel se mêlent quelques notes rouges et blanches (B. 0.76 × 0.74). Beaucoup plus tardif, *Sarah conduisant Agar à Abraham*, d'Adriaen van der Werff, appartient à la décadence par le faire porcelaineux, le souci d'imiter, dans les personnages, des statues antiques, et par une complaisance hypocrite envers des sujets risqués. C'est une variante du tableau de l'Ermitage daté 1696<sup>1</sup>. Le décor de la scène en est moins riche — par exemple, il n'y a pas de perspective, à droite, sur un portique et un parc — mais la facture est aussi soignée ; le drap d'or qui couvre le lit, les tentures feuille-morte ou grises sont particulièrement agréables (0.65 × 0.58).



Archives phot.

FIG. 15. — OTTO MARSENS. SERPENTS ET PAPILLONS.

Dans le tableau de genre, la part initiale de l'Italie nous est indiquée par une grande toile de Gérard Honthorst, *l'Arracheur de dents* (137 × 200). Il n'y est plus question des traditions classiques, elle imite, au contraire, le novateur qui, à Rome, les combat par son naturalisme : Caravage. L'exemple de cet artiste qui encourageait le réalisme hollandais au lieu de le contrarier fut le seul vraiment fécond aux Provinces-Unies. Le charlatan qui opère et son jeune compère qui vole un canard, vêtus cependant de costumes fantaisistes, appartiennent à la racaille romanesque de Caravage. Honthorst y mêle d'honnêtes paysans bataves et commence une

1. Hofstede de Groot, *op. cit.*, t. X, 1928, Adriaen van der Werff, n° 11.

nationalisation des types qui sera génialement consommée par Frans Hals et ses « têtes de caractère ». La présentation, combinée afin d'atteindre presque au trompe-l'œil, est empruntée au maître italien : des personnages si proches qu'on les voit en grandeur naturelle et à mi-corps, un relief accusé par le fameux « jour de soupirail ». Au Musée de Dresde se trouve un tableau de même sujet, de composition et de dimensions analogues (T. 147 × 216), daté 1622, l'année où Honthorst, retour d'Italie, s'installe à Utrecht <sup>1</sup>. Il y use du lumignon, par lequel il renchérisait sur le rayon de Caravage et qui lui avait valu son surnom : Gerardo della Notte. L'aide du dentiste, debout à droite, tient une chandelle, et d'une main faisant écran, il en reflète la flamme sur le patient. A gauche, le personnage principal est un paysan. Notre toile, moins animée dans les physionomies, les gestes, l'éclairage, moins expressive du petit drame qui atteint l'instant critique, se ressent d'être une seconde version, peinte cinq ans après. Elle est signée et datée 1627, au bas d'une pancarte clouée au mur. Elle appartenait, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, au comte Lothar Franz de Schönborn, prince électeur de Mayence, grand chancelier de l'Empire, et figure en 1719, dans le catalogue de sa galerie, au Château de Pommersfelden <sup>2</sup>. Elle y resta jusqu'à 1867. La collection passa alors à l'Hôtel Drouot <sup>3</sup>. Plusieurs morceaux, aujourd'hui disparus, y furent adjugés au comte de l'Espine. Il y acheta aussi, sans doute, le Honthorst, qui monta au prix, alors élevé, de 6.000 francs.

Les tableaux de genre qui accompagnent cette œuvre si intéressante pour l'histoire de l'art hollandais représentent des tavernes rustiques. L'une, par le Flamand Josse van Craesbeeck, dite le *Printemps* ou le *Déjeuner de moules*, a figuré à l'Exposition de Bruxelles en 1882 (n° 38, prêt du comte de l'Espine) et à l'Orangerie, fin 1930 (n° 7. B. 0.63 × 0.48). Elle y voisinait avec un Cornelis Bêga (n° 8, B. 0.28 × 0.23) où « un paysan et une femme sont assis sur un banc, celui-là prenant des libertés avec sa compagne ». Ainsi s'exprime le catalogue de l'Exposition de Bruxelles où le comte de l'Espine prêta le tableau, en 1873 <sup>4</sup>. Il porte le cachet de la collection Simonet, mais ne passa pas en vente avec elle les 7-8 mai 1863. Les meilleurs « Cabarets » sont un Cornelis Dusart, où un villageois danse d'un pas mal assuré, le pichet à la main, et un Richard Brakenbourg. Cet artiste, parfois disciple humoriste de Steen, se contente ici de figures et d'ustensiles joliment peints <sup>5</sup>. Les

1. G. J. Hoogewerff, *Honthorst*, La Haye, 1924, in-8°, reproduit pl. X.

2. *Vortrefflicher Gemälde und Bilderschatz so in denen Gallerie und Zimmern des Churfürstth. Pommersfelden neu erbaten furtrefflichen Privat-Schloss zu finden ist...* Bamberg, J. Gerhard, 1719, in-12, n° 57. Le tableau figure aussi dans le catalogue de 1746.

3. 17-24 mai 1867 (n° 49).

4. *Exposition de tableaux et dessins d'anciens maîtres organisée par la Société néerlandaise de Bienfaisance à Bruxelles*, 1873, in-8°, n° 220.

5. Le Dusart mesure 0.33 × 0.29 (T.), le Brakenbourg 0.39 × 0.45 (T.). La donation comprend, en outre, cinq petits panneaux signés, authentiquement semble-t-il, de Palamedes, qui seraient parmi les plus faibles productions de cet artiste. Chacun représente un des cinq sens : par une femme à sa toilette (la vue), un musicien (l'ouïe), etc. On les trouvera énumérés dans le catalogue de l'exposition de l'Orangerie, nos 2-6 (0.34 × 0.26).



deux morceaux relèvent d'Adrian van Ostade par la pénombre transparente, les tons ternes ou pâles des costumes, et surtout par le burlesque conventionnel des types et de la mimique. Ces « magots », méprisés par Louis XIV, eurent leur revanche au XVIII<sup>e</sup> siècle, leur présence dans la collection du comte de l'Espeine, au détriment des scènes d'intimité que nous préférons aujourd'hui, montre la persistance de leur prestige vers 1870.

Selon le vœu de la donatrice, ses tableaux hollandais et flamands seront, au moment où paraîtra cet article, réunis au Louvre, dans une petite salle spéciale. A part van Goyen, on n'y trouvera pas de noms illustres. Mais nombre de toiles sont belles, charmantes ou instructives. Presque toutes viennent très utilement compléter la collection du Louvre et réservent à l'amateur, comme à l'érudit, plaisir et intérêt. Aussi notre reconnaissance doit-elle aller à la princesse de Croÿ pour avoir libéralement rendu publics des trésors qui lui étaient précieux par leur valeur d'art et chers comme souvenirs de famille.

Clotilde BRIÈRE-MISME.





## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

CHARLES PICARD. — **Les origines du polythéisme hellénique. L'ère homérique.** — Paris, Henri Laurens, 1932. In-8°, 192 p., XXIV pl. (Art et religion).

Ce volume, qui fait suite à l'*Art créto-mycénien*, du même auteur, n'est pas moins riche de pensée que son aîné. Cette pensée, profonde, ingénieuse, et comme « à la recherche du temps perdu », s'exprime en formules que leur raccourci rend parfois un peu sybillines, mais la nouveauté des aperçus, la décision des propos, méritent qu'on s'y reprenne à deux fois pour saisir l'idée maîtresse. D'ailleurs, il y a dans ce peu de pages des passages, des chapitres entiers, d'une grande et sévère beauté. La période étudiée s'étend de 1200 à 700 av. J.-C., de la destruction de la civilisation dite mycénienne à la réapparition des arts figurés, suscités par l'influence de l'Égypte et de l'Orient, sans que fût aboli le souvenir du passé crétois. Et voici une « explication » de l'esprit classique : en Grèce, à l'issue de cette longue période d'incubation où les éléments indo-européens s'amalgament au vieux fonds créto-achéen, la conception magique de la vie qu'ont connue, par exemple, les Égyptiens, cède la place à une conception historique et scientifique, qui rejette les dieux dans un passé légendaire. Par là, le plus vaste champ s'ouvre au développement intellectuel et artistique de l'individu. On peut donc envisager l'art comme un progrès réalisé par opposition à la magie religieuse, et les productions esthétiques comme déterminées essentiellement par la mythologie. « Le mythe importe plus que le rite », et l'activité des dieux perd en amplitude, en efficacité réelle et quotidienne, tout ce que gagne d'indépendance l'ingéniosité raisonneuse de leurs adorateurs émancipés. L'*Iliade* et l'*Odyssee* sont déjà le miroir qui reflète cette libération. Seuls des sanctuaires réservés aux initiés, comme Eleusis, resteront le refuge d'une religion affective et dogmatique.

On ne saurait résumer en quelques lignes un livre si substantiel, qui est lui-même une sorte d'abrégé. Je ne crois pas me tromper en affirmant que c'est

un des ouvrages du savant auteur où il a mis le plus de sa force, et il n'est pas vain d'évoquer, à son endroit, la célèbre *Psyché* d'Erwin Rhode.

J. B.

BRITISH MUSEUM. — DEPARTMENT OF COINS AND MEDALS. — **A guide to the principal coins of the Greeks from circ. 700 B. C. to A. D. 270, based on the work of Barclay V. Head.** — Londres, 1932. In-4°, 106 p., 50 pl.

CHARLES SELTMAN. — **Greek Coins.** A history of metallic currency and coinage down to the fall of the Hellenic kingdoms. — Londres, Methuen, 1933. In-4°, XIX-311 p., LXIV pl.

Nous avons sous les yeux deux volumes, récemment parus, qui seront précieux non seulement aux érudits spécialisés, mais à tous ceux qu'intéresse, de près ou de loin, la numismatique grecque. Il ne faut pas se lasser de répéter que nul curieux de l'Antiquité ne devrait négliger une source aussi abondante et aussi sûre de renseignements. L'art, l'économie, l'histoire générale y trouvent leur compte ; il faut donc être reconnaissant à ceux qui mettent à la portée du public un aussi riche trésor.

La première édition du guide des monnaies anciennes exposées au British Museum parut en mars 1880 ; elle était due aux soins de Barclay Head. Une seconde édition suivit en 1895 ; M. G.-F. Hill y avait mis la main. Celle-ci se présente sous un nouveau format, avec quelques modifications et additions et d'excellentes planches. Voilà de quoi satisfaire un public demeuré fidèle, si l'on en juge par cette succession d'éditions, aux galeries numismatiques de Londres.

Ceux qui désireront plus d'éclaircissements sur la question trouveront un excellent commentaire de ces séries grecques dans l'ouvrage de M. Seltman, qui succède aux *Roman Coins* dus à la compétence non moins éprouvée de M. Mattingly. Sous une forme nette et péremptoire, avec autant de clarté dans l'exposition, de sens historique et de goût que son



prédécesseur, M. Seltman a tracé un tableau du monnayage grec depuis les origines jusqu'à la bataille d'Actium, en divisant son sujet par tranches chronologiques. Il ne s'agit pas là de remplacer les traités anciens, et non périmés, qui resteront sur la table des amateurs et des savants, mais d'exposer en bref l'état de la science aujourd'hui, en tenant compte des derniers travaux. M. Seltman y réussit pleinement. Nous souhaitons qu'en lisant son livre et en examinant les remarquables planches qui l'illustrent, le plus grand nombre se convainque que la numismatique n'est pas une science abstruse et hermétique, mais qu'elle ouvre la voie aux plus profitables enseignements.

J. B.

L.-H. LABANDE. — **Le Palais de Monaco.** — Paris, Champion, 1932. In-4°, 192 p., fig. et 50 pl. en héliogravure.

M. Labande, conservateur des archives du palais de Monaco, vient de publier sur cette célèbre demeure un ouvrage à tous égards digne de son sujet.

On y trouvera d'abord une vivante histoire de la région : utilisé successivement par les Phéniciens, les Phocéens, les Romains, abandonné pendant le haut moyen âge, le port de Monaco est cédé, en 1191, par l'empereur Henri IV, aux Génois qui y bâtissent un premier château en 1215. Les guelfes ayant été bannis de Gênes en 1295, l'un d'eux, François Grimaldi, s'empare du château en 1297 : ses héritiers y sont encore après bien des alternatives ; mais les Grimaldi surent jouer des convoitises que l'importante position de Monaco suscitait entre les Empereurs, les Génois, les Espagnols, les comtes de Provence, les ducs de Savoie, la France. Et c'est ainsi qu'après avoir été chassés de leur principauté par la Révolution française et avoir vu leur château livré à l'abandon et au pillage, ils y revinrent en 1815 avec l'agrément de la Sainte Alliance. L'auteur fait l'historique des restaurations indispensables exécutées au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage de M. Labande a, avant tout, le mérite de rectifier les dates auxquelles la tradition attribuait les différentes parties du palais. Du moyen âge il ne reste que des sous-sols voûtés et quatre tours carrées. L'enceinte actuelle a été bâtie entre 1550 et 1580 : c'est un bel ouvrage bastionné et casematé. La porte d'entrée fut ouverte en 1672 dans un bâtiment du début du XVII<sup>e</sup> siècle à la droite duquel est un bâtiment à loggias de la fin du siècle précédent. Les côtés nord et sud de la cour d'honneur remontent au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle : un très bel escalier fut ajouté au XVII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle appartient la chapelle.

L'intérieur conserve une superbe cheminée de la Renaissance et de belles décorations du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a malheureusement perdu une grande partie des œuvres d'art que les Grimaldi, excellents connaisseurs, y avaient réunies et dont M. Labande

nous donne un aperçu au moyen des anciens inventaires que conservent les archives. On y voit cependant encore des tableaux (surtout des portraits) de Luca Giordano, Philippe de Champaigne, Lebrun, François de Troy, Nicolas Mignard, Rigaud, Largillière, Tocqué, Pierre Gobert, J.-B. Van Loo, Lagrenée, François Le Moyne, etc.

L'ouvrage, magnifiquement imprimé, est agrémenté d'une précieuse illustration : plans et coupes des fortifications, vues du château aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, reproduction de deux douzaines des meilleurs tableaux du palais.

R. DORÉ.

AL. BUSUIOCEANU. — **Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico.** *Ephemeris Dacorum V* (Școala Română din Roma). — Roma, Libreria di Scienze e Lettere (s. d.). In-8°, 22 p., 10 fig.

M. Al. Busuioceanu étudie le motif iconographique de la *Déposition de la Croix*, tel qu'il se présente dans le tableau de Daniel de Volterra, à l'église de la Trinité des Monts, à Rome, et d'autre part, dans un dessin du même maître et dans une copie ancienne qui se trouvent dans la collection royale de Sinaïa. Sodoma déjà, à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, nous offre une forme nouvelle de ce motif assez répandu. C'est peut-être cette composition *diagonale* qui inspira Daniel de Volterra. La même composition apparaît dans le tableau célèbre du Tintoret, mais sous un aspect autrement dramatique et condensé, puis, plus théâtrale et artificielle chez le Baroque. Le chef-d'œuvre de Rubens à la cathédrale d'Anvers dérive probablement de ces œuvres de ses prédécesseurs.

M. J.

MAURICE DELACRE. — **Études sur quelques dessins de P. P. Rubens.** — Gand, Ed. Gand Artistique, 1930. In-4°, 84 p., 33 ill.

Dans cette série d'études consacrées aux dessins de Rubens, c'est la méthode qui préoccupe avant tout l'auteur. Comment reconnaître, parmi les nombreuses répliques, parmi les dessins attribués aux élèves, aux copistes, aux collaborateurs, les ouvrages de l'artiste lui-même ? Ce problème, important et difficile pour tout artiste de la Renaissance, devient particulièrement compliqué dans le cas de Rubens qui travaillait, on le sait, en étroite collaboration avec son atelier. M. Delacre s'en prend souvent aux « autorités » qui se sont consacrées à l'étude des dessins du grand artiste flamand : MM. Rooses, Glück, Haberditzl, etc. Suivant son goût personnel, il compare les répliques, les esquisses et les tableaux, et les trie, d'après l'idée très élevée qu'il s'est faite de l'art de Rubens. Certaines de ses remarques sont dignes d'attention. Néanmoins, on pourrait lui reprocher le caractère purement logique et théorique de son travail ; il se prononce parfois d'une façon trop catégorique sur les raisons qui

font que le Maître a dû exécuter ou non tel ou tel dessin. Le critique semble trop sûr aussi qu'un grand artiste ne peut pas produire d'œuvres secondaires, se répéter, etc. Sa méthode repose sur un préjugé : tout ce qui s'oppose à l'idée qu'il a conçue de Rubens doit être retiré du catalogue de ses œuvres. Cette tentative, reconnaissons-le toutefois, est propre à enrichir nos connaissances sur un sujet des plus passionnants.

M. J.

A. SPAHN. — **Palma Vecchio**. — Leipzig, Karl W. Hirsemann, 1932. In-8°, 223 p., 83 ill.

Depuis la publication des notes biographiques d'Elia Fornoni (1886), M<sup>me</sup> A. Spahn pour la première fois, dans sa monographie, étudie de façon à peu près exhaustive l'œuvre de Palma Vecchio. Elle la répartit en cinq groupes qui correspondent à cinq périodes chronologiques. Cette classification est assez artificielle, car, en réalité, l'art de Palma présente un développement continu, et c'est ce qui ressort, d'ailleurs, de l'exposé de M<sup>me</sup> Spahn. L'auteur tâche de déterminer ce que Palma apporta de nouveau dans la peinture vénitienne. Un chapitre est consacré aux œuvres endommagées et à celles dont l'attribution est douteuse. Les notes, groupées à part, sont d'une importance primordiale : les problèmes que présentent certains tableaux de l'artiste y sont discutés dans toute leur ampleur, avec bibliographie et pièces justificatives. L'auteur étudie, pas à pas, les vicissitudes de la tradition bellinienne dans l'art de Palma, les influences que ce dernier a subies. Peut-être M<sup>me</sup> Spahn abuse-t-elle quelque peu des jugements de valeurs : par exemple, à propos de la *Sacra Conversazione* de Naples (p. 80), et l'on ne peut se défendre de penser à tout ce qu'a de subjectif une opinion fondée sur le « fini » et « l'harmonie » de la composition.

L'auteur ne reconnaît que soixante-quatre tableaux authentiques, dont soixante sont admis sans discussion par tous les connaisseurs, et combat les opinions de A. Venturi, T. Borenius et autres, sur les quatre tableaux moins sûrs : le *Portrait de l'homme*, du Musée de Nancy ; la *Femme*, de la coll. Barberini, à Rome ; la *Vierge et Sainte Elisabeth*, du Kunsthistorisches Museum de Vienne ; la *Sainte Famille* du château de Lanz d'Amsterdam. Une bibliographie bien choisie et un index fort utiles, rangent ce livre parmi les meilleurs instruments de travail pour l'histoire de l'art de cette époque.

M. J.

MARQUES DE LOZOYA. — **Historia del Arte Hispánico**. — Tome I. Barcelone, Salvat, 1931. In-8°, xxx + 532 p., ill.

Le premier volume de cette histoire de l'art *hispanique*, qui englobe l'art espagnol proprement dit, l'art catalan, l'art portugais et l'art colonial, témoigne déjà de l'importance de l'ouvrage du marquis de Lozoya. Il embrasse l'époque préhistorique, l'art primitif, les apports méditerranéens, l'art de l'âge du fer, l'art hispano-romain, l'art paléochrétien et visigoth, l'art musulman en Espagne, l'art hispano-africain, l'art chrétien sous la domination musulmane, l'art préroman, l'art roman (architecture, sculpture, peinture, arts mineurs). L'exposé est mené jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle.

Bien informé de tout ce qui a été écrit sur le sujet, l'auteur présente chaque problème sous ses multiples aspects. Son livre n'est pas une refonte personnelle d'un si ample sujet ; il n'apporte pas non plus de solutions inédites aux questions si discutées auxquelles on se heurte à chaque pas dans l'histoire de l'art ibérique. Le marquis de Lozoya, en conciliant les opinions divergentes, s'efforce de demeurer objectif : mérite qui permet au lecteur de se prononcer lui-même, mais défaut aussi puisque les moyens ne sont pas fournis d'aboutir à une conclusion. Trop souvent on a l'impression d'avoir devant soi le résultat d'une compilation, où le travail personnel et spontané de l'auteur n'apparaît guère. Tels sont surtout les chapitres qui traitent de l'art préhistorique. L'auteur présente la théorie de l'abbé Breuil, d'Hernández Pacheco, et d'autres, sans prendre parti, sans appuyer ou combattre les solutions proposées. L'exposé devient beaucoup plus original dans les parties consacrées à l'art roman, bien qu'ici encore, dans la question si débattue de la priorité de la France ou de l'Espagne dans la formation du style roman, l'auteur se défende de tout parti pris. Ses pages sur la Renaissance artistique, dès les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, sont du plus grand intérêt. On regrettera qu'au sujet du cloître de Silos, il n'ait pu prendre connaissance des excellentes études du baron Verhaegen (publiées dans la *G. B.-A.* en 1931). Ce qui est moins explicable c'est l'absence, dans sa bibliographie, des études consacrées à ce monastère par M. Paul Deschamps dans le *Bulletin monumental*, en 1923, et de la monographie de Dom Perez Urbel, parue à Burgos, dès 1930. Ces quelques critiques ne retirent rien à l'estime où l'on doit tenir un ouvrage d'une aussi considérable utilité.

M. J.



## REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

**L'Ecole de Rimini.** — M. Mario Salmi consacre plusieurs articles à l'école de Rimini. Dans la *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte*, fasc. III, 1931-32 : *L'Ecole de Rimini*, 1<sup>re</sup> partie, il s'agit du plus ancien représentant de l'école, Giuliano ; dans *Dedalo*, janvier 1933 : *Note sur Pietro da Rimini*, nous avons affaire au deuxième représentant de l'école, dont le rôle, d'après l'auteur, a été mésestimé par les historiens d'art ; dans le *Bollettino d'Arte*, décembre 1932, il est question de *Francesco da Rimini*, artiste influencé par le précédent. C'est pour Pietro que M. M. Salmi revendique la place primordiale. Il lui restitue des œuvres importantes : les fresques de l'abbaye de Pomposa, la *Déposition*, jadis à la collection Gentili à Viterbe, les fresques de Santa Chiara de Ravenne, qu'il compare à la *Croix* d'Urbana, seule peinture du maître reconnue jusqu'à ce jour. Influencé par son précurseur Giuliano, auquel l'auteur ne laisse que la *Vierge et les Saints* du Musée Gardner de Boston, c'est Pietro qui fut la source de l'inspiration de Giovanni Baronzio, contrairement à l'opinion généralement admise sur les rapports de ces deux peintres.

**Jacopo di Paolo.** — M. Wart Arslan étudie (*Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte*, fasc. III, 1932) Jacopo di Paolo, le situe parmi les artistes bolonais de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, et essaye de dater son œuvre. Il combat le jugement de Van Marle qui définit Jacopo di Paolo comme « le plus vulgaire » des trecentistes bolonais (*The development of the Italian School of Painting*, t. IV, p. 463 et suiv., La Haye, 1924). Cette opinion, d'après M. Wart Arslan, est le résultat d'une confusion chronologique, qui accorde trop d'importance à la *Crucifixion* de la Pinacothèque de Bologne, œuvre tardive, qui témoigne de la décadence de l'art de Jacopo di Paolo.

**Le problème de Gentile da Fabriano.** — M. August L. Mayer étudiant les sources de l'art de Gentile da Fabriano (*Panthéon*, février 1933), insiste sur l'importance des premières œuvres de l'artiste assez peu connues et malheureusement en fort mauvais état de conservation. L'étude de leur style pourrait jeter une nouvelle lumière sur la formation du Maître. M. A. L. Mayer signale des affinités entre l'art de Gentile et l'art gothique des enlumineurs français et des maîtres de Cologne. Il rejoint ainsi la thèse soutenue par M. Van Marle, de l'enrichissement de l'art de Gentile par son contact avec le « style international, gothique » de son époque.

**Verrocchio, Léonard et Lorenzo di Credi.** — M.

Bernhard Degenhart insiste (*Rivista d'Arte*, juillet-septembre, octobre-décembre 1932) sur la nécessité qu'il y a d'étudier avec soin l'œuvre de Lorenzo di Credi pour mieux connaître l'héritage artistique de son grand condisciple Léonard et de leur maître commun Verrocchio. La comparaison des œuvres de ces trois artistes, exécutées entre 1470 et 1490, permet à l'auteur de déterminer les influences réciproques qu'ils ont subies ou exercées.

**Les dessins inédits de « Tommaso ».** — M. Bernard Berenson étudie (*Rivista d'Arte*, juillet-septembre 1932) les dessins omis dans sa publication *Disegni di Pittori Italiani* (1903) qui appartiennent au maître « Tommaso ». L'auteur signale les affinités de



« TOMMASO », Tête de femme (dessin).  
(Stockholm. Musée National.)

son art avec celui de différents artistes, surtout de Lorenzo di Credi. Peut-être faut-il identifier, comme on l'a déjà proposé, ledit « Tommaso » avec Piero di Cosimo.

**Le développement artistique de Filippo Lippi.** — M. Lionello Venturi conteste (*L'Arte*, janvier 1933) certaines conclusions tirées par M. B. Berenson (voir *Bollettino d'Arte*, juillet et août 1932 ; cf. notre compte rendu, *G. B.-A.*, novembre 1932, p. 261-2) de l'analyse stylistique de l'*Adoration des Mages* de la collection Cook, de Richmond. On se rappelle que ce tableau fut commencé, d'après M. Berenson, par fra Angelico (1440-43) et terminé par fra Filippo. Si, pour M. B. Berenson, Filippo Lippi subit d'abord l'influence de Masaccio (1431-1441) puis, chargé de terminer l'œuvre d'Angelico, celle de ce dernier maître (1442-1447), M. L. Venturi se représente les choses d'une autre façon. En citant les textes contemporains et en leur donnant une nouvelle interprétation, l'auteur revient à la chronologie traditionnelle. Pour lui, c'est entre 1430 et 1437 que fra Filippo exécuta ses œuvres « fra Angeliques ». Plus tard, la découverte de Masaccio a produit une révolution dans la manière du maître. Les œuvres « masacciesques » doivent donc être situées entre 1437 et 1447. Le *Couronnement des Offices* (1441-1447) témoignerait d'un équilibre parmi différentes influences, et l'*Adoration des Mages* de la collection Cook d'un certain retour vers ses premiers maîtres (Lorenzo Monaco et fra Angelico). M. L. Venturi nie la participation de fra Beato à l'exécution de ce dernier tableau. L'analyse comparée du style des tableaux de fra Filippo confirmerait, d'après M. Venturi, cette conclusion.

**L'autel de Turin par Roger Van der Weyden et le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden.** — M. Max J. Friedlaender analyse (*Panthéon*, janvier 1933) un tableau provenant d'un autel de Turin qu'il attribue à Roger Van der Weyden. Des raisons de style lui font dater ce tableau de 1440. Son exportation précoce en Italie explique qu'on n'en connaisse pas de réplique néerlandaise ; — la seule qui existe, exécutée vers 1480, à Turin, et aujourd'hui dans la collection Novak, de Prague, permet de préciser le moment de l'arrivée du tableau à Turin. L'auteur est amené par là à démontrer à nouveau (comp. *Panthéon*, 1931, p. 353 et suiv.) l'identité de Van der Weyden et du Maître de Flémalle. La méthode suivie par M. Max J. Friedlaender est toujours la même. Bien que l'art de Van der Weyden, nous dit-il, tel qu'il apparaît dans le tableau de Turin, soit assez évolué, certains détails iconographiques comme le groupe d'hommes du volet droit, rappellent d'une façon saisissante quelques détails des compositions du Maître de Flémalle, par exemple le groupe qui entoure le Mauvais Larron dans le *Crucifiement* de l'Institut Städel à Francfort.

L'autorité de M. Max J. Friedlaender ne saurait nous empêcher de faire quelques réserves : le raisonnement n'apporte rien de fort nouveau ni de décisif à la controverse. On se souvient que la

thèse de l'identité Flémalle-Van der Weyden soutenue par MM. Salomon Reinach, P. Jamot, Renders, M. Lyna et M. F. Friedlaender lui-même, a rencontré des objections sérieuses, de la part d'autres connaisseurs, tels que MM. Hulin de Loo, Jules Destree, Edouard Michel. Si l'identité Flémalle-Campin, faute de documents incontestables, ne peut être démontrée, dans l'état actuel de la



ROGER VAN DER WEYDEN. Crucifiement dit de Turin.

question, — et c'est peut-être le plus grand mérite de M. Renders et, avant lui, de MM. Emile Gavelle (1904) et Wurzbach (*Dictionnaire*, t. II, 1910) d'avoir insisté sur ce point, — la thèse contraire Flémalle-Van der Weyden n'a reçu non plus aucune confirmation documentaire. Reste l'analyse des détails iconographiques et l'examen du style. Mais M. Edouard Michel a déjà montré (*Revue de l'art*, 1931, II) qu'au *xv<sup>e</sup>* siècle, les artistes flamands se copiant sans cesse les uns les autres, il est impossible de conclure à l'identité de deux peintres, en se fondant uniquement sur des détails iconographiques. On en viendrait ainsi à confondre deux peintres aussi différents que Roger et Memling.

Il est vrai que ces rapprochements ont été récemment combattus par M. Renders (*Revue de l'art*,



février 1933) qui a relevé minutieusement des différences dans les détails comparés par M. E. Michel. Hélas ! au même titre, d'autres dissemblances et non moindres, pourraient être signalées dans les détails des tableaux de Roger et de Flémalle comparés et présentés par M. Renders comme œuvres du même artiste. D'ailleurs, on se demande s'il est légitime de n'accorder à un artiste qu'une seule manière immuable, qu'un style qui n'évolue jamais. De même, est-il loisible de prétendre imposer à un artiste des lois qui ne font que donner une expression généralisée aux connaissances imparfaites que nous avons acquises sur une partie de son œuvre, en laissant à nos impressions subjectives un rôle prédominant ? Je citerai, à ce titre, le passage de M. Renders relatif à l'*aristocratismé* (?) des mains de Roger, opposé à la *vulgarité* des mains de Memling (*Revue de l'art*, février 1933, p. 52-53) et aussi l'admiration qu'il professe pour le système allemand de « nettoyages » radicaux des anciens tableaux. Ce système, beaucoup plus contestable que ne le pense M. Renders, s'il le trouve excellent, c'est qu'il le croit propre à confirmer sa thèse.

D'autre part, les remarques de M. Roger Fry (voir *The Burlington Magazine*, septembre 1932, *The Flemalle-Van der Weyden question*) n'ont pas attiré l'attention autant qu'elles le méritaient. Elles sont de nature à affaiblir la thèse de l'identité Flémalle-Van der Weyden. M. R. Fry insiste sur la différence de tempérament des deux artistes. Roger Van der Weyden, d'après lui, peut-être le plus grand illustrateur de son époque, tend à l'expression de la vie intérieure, recherche dans sa composition le caractère dramatique et religieux. Le côté psychologique ou littéraire, le dessin, sont l'objet de ses préoccupations ; les valeurs picturales l'intéressent beaucoup moins. Le « Maître de Flémalle », au contraire, est peintre avant tout. C'est une nature imaginative et visuelle, d'une sensibilité portée vers les effets de lumière, l'expression des volumes, les valeurs matérielles. Ses figures, ses paysages, chaque objet peint nous le montrent à la fois plus réaliste et plus humain. Il serait extraordinaire, dit M. R. Fry, qu'un peintre de ce type se fût converti, parvenu à l'âge mûr, à la manière de Roger. Or, c'est là ce que nous demandent de croire les critiques qui ne voient dans le Maître de Flémalle que Roger van der Weyden en son jeune âge. L'évolution que l'histoire de l'art nous présente communément se produit en sens opposé. Rembrandt, Titien, Velasquez, Degas, quelle que soit la diversité de leurs génies, deviennent de plus en plus « peintres », en approchant de la fin de leur carrière. Nous ne connaissons pas d'exemple du contraire. Aux mêmes conclusions, mais par d'autres procédés, arrive M. E. Michel dans son dernier article de *Oud Holland*, mars 1933 (comparez l'article du même auteur, *Revue de l'Art*, mai 1930).

Citons en dernier lieu l'intéressant travail de

M. Karl Tolnai (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1932, n° 4) sur les sources du style des Van Eyck. M. Tolnai combat aussi la thèse de l'identité et en particulier l'opinion de M. Renders en essayant de démontrer l'existence réelle de l'école de Tournai. Pour lui aussi la différence de tempérament des deux peintres ne saurait être mise en doute. Il compare, en outre, deux tableaux : l'autel Werl (1438) et l'autel de Grenade par Roger (1438-40) et insiste sur la différence des deux individualités artistiques révélées par ces deux peintures exécutées à peu près à la même époque.

**La « Sainte Nuit » d'Altdorfer récemment acquise par le Deutsches Museum de Berlin.** — M. Hermann Voss compare (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. 54, cahier 1, 1933) la dernière version du thème de la *Sainte Nuit* par Altdorfer, dans



ALTDORFER. La Nativité. (Berlin. Deutsches Museum.)

le tableau récemment acquis par le Deutsches Museum de Berlin, avec les trois premières versions du même sujet par cet artiste : celle du Kunsthalle de Brême (1507), celle de la Gemäldegalerie de Berlin (1515) et celle de la galerie de Vienne (après 1520). En même temps que croissent la complication et l'habileté de la composition, l'intérêt que prend



l'artiste au coloris se manifeste de plus en plus vivement dans chaque phase consécutive. La dernière expression du même thème — le tableau récemment acquis — présente, de ce point de vue, une supériorité incontestable sur les autres. Les préoccupations architectoniques qui s'y manifestent permettent de dater cette œuvre d'Altdorfer de 1525 environ.

**Riemenschneider ou Peter Breuer ?** — Le Dr Justus Brer discute (*Panthéon*, janvier 1933) la paternité du groupe sculptural acquis en 1925 par le Musée germanique de Nuremberg et attribué à Riemenschneider. Il croit pouvoir rapprocher cet ouvrage de ceux d'un collaborateur de ce dernier,



PETER BREUER. *Pietà*.

Peter Breuer. La *Lamentation de la Sainte Vierge* de Zwickau, où Flechsig a reconnu l'œuvre de Peter Breuer, présente des affinités très étroites avec le groupe en question. D'ailleurs, toutes les sculptures de Peter Breuer portent l'empreinte de l'influence de Riemenschneider. L'art du sculpteur de Zwickau

est, néanmoins, plus expressionniste, moins gothique, plus « renaissante », plus naturaliste.

**Gerrit Willemsz Horst.** — M. A. Bredius étudie (*Oud Holland*, 1933, fasc. I) la vie et l'œuvre du peintre Gerrit Willemsz, né vers 1613 et connu aussi sous le nom de Horst. On peut diviser le cours de son activité en deux périodes. Dans la première, qui comprend les œuvres les plus importantes de l'ar-



G. W. HORST. *Le berger*.

tiste, celles qui se trouvent aux musées de Berlin et de Stockholm, il est dominé par Rembrandt. Plus tard, Horst se débarrasse des influences subies dans sa jeunesse et s'inspire des Italiens. L'auteur publie en outre des documents d'archives relatifs à cet artiste.



Lisez  
**BEAUX-ARTS**  
**Le Journal des Arts**  
et vous serez au courant de  
**TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE**

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

*Paraissant tous les vendredis*

**(6 pages, format journal, abondamment illustrées)**

*140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII<sup>e</sup>*

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (Union postale) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art  
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

*Fondation Jacques Doucet*

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

*Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8<sup>e</sup>)*

# DUVEEN BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE